إشكاليّة التفاسير القرآنيّة في عدم التفات المفسّرين إلى "صنعة القلب"

الدكتور محمّدنبي أحمدي*

الملخّص

من الواضح أنّ الوقوف على الغوامض البلاغيّة وتبيينَ أسرارها من أهمّ الموضوعات القرآنيّة الّتي اهتمّ بها علماء البلاغة من أقدم العصور الإسلاميّة واعترفوا بأنّ البلاغة هي المدخل والجسر الأساس لفهم معاني الآيات القرآنيّة ودلالاتها وفوائدها الجمّة. والدراسة هذه تهتمّ بهذا الجانب الدلالي للقرآن الكريم من منطلق أحد فنونه البلاغيّة الّذي يسمّى بـــ "**القلب**". وهو باختصار أن تجعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر لاعتبار لطيف والغرض منه هذا الاعتبار اللّطيف ولولاه لما كان القلب من البلاغة في شيء. وربّما بهذا السبب ماجعلوه فنّاً مرفوع القواعد منوّع الأنواع كما جُعل في هذا البحث.

ولست في هذا البحث بصدد تبيين ما جاء في الكتب البلاغيّة كتعريف صنعة "**القلب**" أو تعيينها في الآيات القرآنيّة أو توضيح إنكار هذه الصنعة في بعض الكتب البلاغيّة كـــ "منهاج البلغاء" بل أسعى ببضاعتي المزجاة أن أوضّح شيئاً ممّا لم يُشر إليه في هذه الكتب أي **دلالة هذه الصنعة وبلاغتها** في بعض الآي الكريمة وإشكاليّة التفاسير الموجودة للقرآن الكريم وهذا هو المهمّ الّذي يكشف الأستار عمّا اجتمع فيه من دقائق البيان بقدر ما يدركه الإنسان.

وممّا حصلت عليه من خلال بحثي هذا أنّ لصنعة القلب في الآيات القرآنيّة دلالات بلاغيّة كالمبالغة وإرادة سرعة الامتثال وبيان شدّة الكراهيّة، ولكن لم يشر كثير من المفسّرين إلى حكم هذه الصنعة اللّطيفة في تفاسيرهم رغم اضطلاعهم في اللّغة العربيّة. فيبدو أنّهم لم يفسّروا بعض آيات المصحف الشريف صحيحةً لأنّهم ما اعتنوا بـــ "المعاني" العميقة و"البيان" الدقيق و"البديع" الأنيق اعتناءً كاملاً.

كلمات مفتاحيّة: القرآن الكريم، البلاغة، صنعة القلب، إشكاليّة التفاسير.

المقدّمة

إذا أردنا أن يكون الكلام فخماً رشيقاً ومعناه قريباً مكشوفاً فمن الواجب علينا أن نعرف الحالات المختلفة للمستمعين وأن نجعل لكلّ مقام[١] مقالاً ليكون الكلام مطابقاً لمقتضى الحال موافقاً للغرض

* - أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الرازي، كرمانشاه. إيران.

mn.ahmadi217@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠١/١٧هـ.ش= ٢٠١٤/٠٤/٠٦م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٤/٠٦ هـ.ش= ٦/٢٧

الّذي سيق له. فحال الخطاب أو المقام «هو الأمر الحامل للمتكلّم على أن يورد عبارته على صورة مخصوصة دون أخرى.»[١] وإذا أمعنّا النظر في الحالات المختلفة مثل: من الّذي يتكلّم؟ مع من يتكلّم؟ أين ولأيّ مدّة يتكلّم؟ في أيّة ظروف ولأيّة غاية يتكلّم؟ ومن ، حيث المستوى، هل هو في مستوى عال أو وضيع، رسميّ أو غير رسميّ؟ فيكون الكلام مطابقاً لـــ "مقتضى الحال" أو "الاعتبار المناسب[٢]" أي الصورة الّتي تورد عليها العبارة فحينئذ تكون الألفاظ مرتّبة على المعاني، منتظمة على العقل فآتت أكلها ، حيث تكون منجمّة بالفوائد الغريبة والمباحث الدقيقة والاستدراكات العجيبة. فإذا كان هكذا فيكون الكلام بليغاً أي «الكلام الّذي يصوّره المتكلّم بصورة تناسب أحوال المخاطبين»[٣].

ومن هذا المنظار، يكون القرآن الكريم في الذروة والأُخَر في السفح البعيد، ، حيث ما يبحث عنه الألسنيّون في زماننا هذا نراه في هذا الكتاب في الغاية القصوى من البلاغة والفصاحة، ، حيث لم يكن كثير من هذه الملاحظات الدقيقة معروفاً وقت نزوله قبل ألف وأربع مائة عام إلاّ لخاصّة أولياء الله والراسخين في العلم. وكلّما يتطوّر العلم والعقل ويتقدّم الإنسان إلى الأمام تنكشف له أمور كانت خافية عليه. وأمّا صنعة القلب فهي من الصنايع البلاغيّة الّتي لايفهمها الإنسان إلاّ بعد تفكير دقيق وتدبّر عميق. ومن هنا تأتي ضرورة البحث وأهميّته، أي كلّما حاول الإنسان فهم الآيات القرآنيّة وأمعن النظر فيها تكشفت له دقائق ولطائف من كلام الوحي، هذا بشكل عام، وبشكل خاص يمكن القول إنّ فهم الآيات القرآنيّة يتّصل بالصناعات البلاغيّة والأساليب البيانيّة اتصالاً وثيقاً فبها تنكشف المعاني وتظهر المقاصد. ومن هذه الصناعات و الأساليب صنعة القلب الّتى ستتناولها هذه الدراسة.

وأمّا هدف البحث فهو إدراك اللّطائف والحكم والأغراض البلاغيّة الّتي توجد في الآيات الّتي استُخدمت هذه الصنعة فيها، وكذلك دراسة بعض التفاسير القرآنية و إشكاليّاتها في هذا الجانب البلاغي وكشف القناع عن هذا الفنّ البياني في الآي القرآنيّة. وأخيراً تجدر الإشارة إلى أنّ المنهج المتبع في هذا المقال هو المنهج الوصفي – التحليلي الذي يستقرئ النصوص الشريفة.

أنواع صنعة القلب: القلب هو أن تقدّم في الكلام جزءاً ثمّ تعكس ويأتي على أنواع:

---

[١]– عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني، **البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها**، ص ٩.

[٢]– appropriate to

[٣]– أبوالمعالي جلال الدين الخطيب القزوينى، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص ١٣. وهذا هو الّذي يسمّيه الألسنيّون "Suitability speech in accordance with situation and position".

١. «أن يكون الكلام ب، حيث لو عكسته وبدأت بحرفه الأخير إلى الأوّل كان الحاصل بعينه هو هذا الكلام؛ ويجري في النثر والنظم»[١]. ويسمّى "**جناس القلب**" أيضاً نحو: ﴿**كُلٌّ فِي فَلَكٍ**﴾ (الأنبياء/٣٣) و﴿**رَبَّكَ فَكَبِّرْ**﴾[٢] و"أرض خضراء" وقول عماد الدين الكاتب للقاضي الفاضل: "سر فلا كبابك الفرس" وجواب القاضي: "دام علا العماد" ونحو قول القاضي الأرجاني:

مَوَدَّتُهُ تَدُومُ لِكلِّ هَولٍ وَ هَل كلٌّ مَوَدَّتِهُ تَدُومُ

٢. أن يقع القلب بين أحد طرفي جملة وما أضيف إليه ذلك الطرف. نحو: "كلامُ المُلوك مُلُوك الكلام".

٣. أن يقع القلب بين متعلّقي فعلَين في جملتينِ، كقوله تعالى: ﴿**يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ**﴾[٣]

٤. أن يقع القلب بين لفظين في طرفي جملتين، كقوله تعالى: ﴿...**لا هُنَّ حِلٌّ لَهُمْ وَلا هُمْ يَحِلُّونَ لَهُن**...﴾[٤]

٥. أن يقع القلب بين طرفي جملتين، كقول الشاعر:

طَوَيتُ بِإحـــرازِ الفُنُونِ وَنَيلِهَا رِدَاءَ شَـبَــاب وَالجُـنُونُ فُنُونُ
فَحِينَ تَعَاطَيتُ الفُنُونَ وَحَظَّهَا تَبَيَّنَ لِي أنَّ الفُـنُـونَ جُـنُـونُ

٦. أن يكون القلب بترديد مصراع البيت معكوساً كقول الشاعر:

إنَّ لِلــوجدِ فِي فُؤادِي تَرَاكمُ لَيتَ عَينِي قَبلَ الْمَمَاتِ تَراكمُ
فِي هَواكم يَا سَادَتِي مِتُّ وَجداً مِتُّ وَجداً يَا سَادَتِي فِي هَواكم[٥]

وأمّا **صنعة القلب** الّتي سنتكلّم عنها في هذا المقال مع أنّها تكون مشابهة بما تكلّمنا عنها فيما مضى ولكن هي شعبة من الإخراج لا على مقتضى الظاهر. والجسر الأساس في هذا البحث هو **دلالة صنعة القلب**. فقسّمنا هذه الصنعة في هذا المقال إلى ثلاثة أقسام:

أ. قلب الإسناد.

---

[١] - التفتازاني، ج٢/٢١٢.
[٢] - المدثر/٣.
[٣] - الروم/١٩.
[٤] - الممتحنة/١٠.
[٥] - سيّد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص ٤٠٨.

ب. قلب المعطوف.

ج. قلب التشبيه.

سابقة البحث

صنعة القلب من الصنائع البلاغيّة الّتي أشارت إليها الكتب البلاغيّة الهامّة مثل "مفتاح العلوم"، و"الإيضاح في العلوم البلاغة"، و"تلخيص المفتاح"، و"مختصر المعاني"، ...إلخ. والملاحظة اللّطيفة في هذه الكتب هي مع أنّنا نقرأ تعريفاً و أمثلة عن القلب فيها لا نراها تتحدث عن **دلالات صنعة القلب**. فعلى سبيل المثال نقرأ في مفتاح العلوم: «وأمّا ما جاء من نحو قوله: "وَلا يَكُ مَوقِفٌ مِنكَ الوَدَاعَا" وقوله: "يَكُونُ مِزَاجَهَا عَسَلٌ وماء" وبيت الكتاب "أَظَبيٌ كَانَ أُمَّكَ أَم حِمَارٌ" فمحمول على منوال "عَرَضتُ النَّاقَةَ عَلَى الحَوضِ"... وإنّ هذا النمط مسمّى فيما بيننا بالقلب وهي شعبة من الإخراج لا على مقتضى الظاهر ولها شيوع في التراكيب وهي ممّا يورث الكلام ملاحة ولا يشجع عليها إلا كمال البلاغة تأتي في الكلام وفي الأشعار»[١]. فلم نر في حديثه كلاماً عن **دلالات صنعة القلب**. لكننا نقرأ في المختصر: «من خلاف مقتضى الظاهر "القلب" وهو أن يُجعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر والآخر مكانه نحو: "عَرَضتُ النَّاقَةَ عَلَى الحَوضِ" أي أظهرته عليها لتشرب و قَبِله السكاكي مطلقاً وقال إنّه ممّا يورث الكلام ملاحة. وردّه غيره مطلقاً لأنّه عكس المطلوب ونقيض المقصود والحقّ إنّه إن تضمّن اعتباراً لطيفاً غير الملاحة الّتي أورثها نفس القلب قُبل كقوله:

وَمَهمَهٍ مُغبَرَّةٍ أرجَاؤُهُ   كَأَنَّ لَونَ أرضِهِ سَماؤُهُ[٢]

على حذف المضاف يعني لون السماء فالمصراع الأخير من باب القلب والمعنى كأنّ لون سمائه لغبرتها لون أرضه. والاعتبار اللطيف هو المبالغة في وصف لون السماء بالغبرة حتى كأنّه صار ب، حيث يشبه به لون الأرض في ذلك مع أنّ الأرض أصل فيه. وإن لم يتضمّن اعتباراً لطيفاً رُدّ لأنّه عدول عن مقتضى الظاهر من غير نكتة يعتدّ بها كقوله:

فَلَمّا أن جَرَى سِمَنٌ عَلَيها   كَمَا طَيَّنتَ بِالفَدَنِ السّياعَا[٣]

والمعنى كما طيّنت الفدن بالسياع يقال طينت السطح والبيت»[٤].

---

[١]- أبويعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص ٦٨.

[٢]- مهمه: مفازة. مغبرّة: مملوءة بالغبرة. أرجاؤه: أطرافه ونواحيه، جمع الرَّجى.

[٣]- الفدن: القصر. السياع: الطين المخلوط بالتبن.

[٤]- سعد الدين التفتازاني، **شرح المختصر على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني**، ص ١٢٦.

ونقرأ في "الإيضاح": «ومنه القلب كقول العرب: "عَرَضتُ النَّاقَةَ عَلَى الحَوضِ" وردّه مطلقاً قوم وقبله مطلقاً قوم، منهم السكاكي. والحق أنه إن تضمن اعتباراً لطيفاً قُبل وإلاّ ردّ، أمّا الأول فكقول رؤبة:

وَمَهمَهٍ مُغبَرَّةٍ أرجَاؤُهُ   كَأَنَّ لَونَ أرضِهِ سَماؤُهُ

... فعكس التشبيه للمبالغة ... وأما الثاني فكقول القطامي: كما طينت بالفدن السياعا»[1].

ونقرأ في "البلاغة أسسها وعلومها وفنونها": «ومن الخروج عن مقتضى الظاهر "الْقَلْبُ" ويكون القلب بإجراء التبادل بين جزئين من أجزاء الجملة لغرضٍ بلاغيّ يستحسنُه الفطناء، وَيُلْحَقُ به القلب في التشبيه»[2]. فلا نقرأ في هذه الكتب عن **دلالات صنعة القلب في آيات القرآن الكريم**، الموضوع الّذي يثبت بأنّ للقرآن ولغته فخراً وشرفاً على غيرهما من الكتب واللّغات و يثبت بأنّهما أحسن وعاء صبّت فيهما تعاليم ديننا. وفي هذا البحث نريد أن نقول إنّ ظاهرة الخروج عن مقتضى الظاهر في القرآن الكريم كداعٍ من الدّواعي البلاغيّة تكون ذات تأثير في النفوس والأفكار، لما فيها من عناصر فَنّيّةٍ إبداعيّة تتضمَّن دلالاتٍ فكرية، أو تعبيراتٍ جماليّة، أو إلماحات ذكيّة. و هذا هو الموضوع الّذي لم أحصل عليه في كتاب أو مقال ما.

سؤال البحث

ما هي المعاني والدلالات البلاغيّة الكامنة في صنعة القلب في الآيات القرآنيّة وهل أشير إليها في التفاسير؟

هذا هو السؤال الّذي يريد البحث أن يجيب عنه من خلال إحصاء أنواع صنعة القلب في الآيات المباركة الّتي استخدمت هذه الصنعة فيها وهي:

١. قلب الإسناد:

وهو أن يكون الإسناد في اللّفظ إلى شيء وفي المعنى إلى شيء آخر مذكور في الكلام، حيث تتوقّف صحة المعنى على توظيف القلب في الكلام[3] كما نرى في الآيات التالية:

[1] - أبوالمعالي جلال الدين الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص ٥١.

[2] - عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني، **البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها**، ص ١٢٥.

[3] - محمّدعلي الخادمي الكوشا، **معاني القرآن**، ج١، ص٥٤.

✓ ﴿وَيَوْمَ يُعْرَضُ الَّذينَ كَفَرُوا عَلَى النَّارِ أَذْهَبْتُمْ طَيِّباتِكُمْ في حَياتِكُمُ الدُّنْيا وَ اسْتَمْتَعْتُمْ بِها فَالْيَوْمَ تُجْزَوْنَ عَذابَ الْهُونِ بِما كُنْتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَ بِما كُنْتُمْ تَفْسُقُونَ﴾[١]

أسند العرض إلى الكفّار وجعل النّار معروضةً عليها مع اشتراط الإدراك في المعروض عليه فجعل المعروض معروضاً عليه وبالعكس. لذلك سبحانه وتعالى يقول لجهنّم: ﴿هَلِ امْتَلَأْتِ﴾؟ وهي تجيب: ﴿هَلْ مِنْ مَزيدٍ﴾[٢]

فهنا سؤال لطيف؛ ما فائدة هذا القلب؟ لماذا نضع المدرك وهو الإنسان في هذه الآية كالأشياء؟ و لماذا يضع الباري تعالى النار وهي شيء، موضع الحيّ المدرِك ثم يسألها ﴿هَلِ امْتَلَأْتِ﴾؟

الغاية المنويّة أنّ الكفّار في الآخرة كالأشياء والحطب؛ وأنّ النّار كالحيّ المدرِك المعروض عليه ونشمّ رائحة **التهكم والتحقير** في الآية.

إشكاليّة التفاسير: كثير من المفسّرين لم يشيروا إلى هذه الملاحظة[٣] فما استطاعوا أن يعبروا من جسد الكلام حتّى يصلوا إلى روحه ويستفيدوا من حلاوة تعبير عرض الكفّار على النار بدلاً من عرض النار عليهم؛ خاصّة وأنّ اللّه سبحانه و تعالى قال في القسم الأخير من الآية: ﴿فَالْيَوْمَ تُجْزَوْنَ عَذابَ الْهُونِ بِما كُنْتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ...﴾ فنرى القرآن الكريم في موضع آخر لايستفيد من رائحة التهكم بسبب سياق الآية: ﴿وَ تَرَكْنا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ في بَعْضٍ وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْناهُمْ جَمْعاً وَعَرَضْنا جَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ لِلْكافِرينَ عَرْضاً﴾[٤] ففي هذه الآية يعرض سبحانه وتعالى جهنّم للكافرين.

✓ ﴿خُلِقَ الْإِنْسانُ مِنْ عَجَلٍ سَأُريكُمْ آياتي فَلا تَسْتَعْجِلُونِ﴾[٥]

قال المبرّد: خلق على صفة من شأنه أن يعجل في الأمور[٦]. وقال الحسن: معناه خلق الإنسان من ضعف، وهو النطفة. وقال قوم: العجل هو الطين الذي خلق آدم منه. قال الشاعر:

وَالنَّبعُ يَنبُتُ بَينَ الصَّخرِ ضَاحيُهُ وَالنَّخلُ يَنبُتُ بَينَ المَاءِ والعَجلِ

[١] - الأحقاف٤٦/٢٠.

[٢] - ق٥٠/٣٠.

[٣] – حسين بن أحمد حسيني شاه عبدالعظيمي، **تفسير اثنا عشري**، ج١٢، ص ٨١، سيّدعلي أكبر القرشي، **تفسير أحسن الحديث**، ج١٠، ص١٤٩، ملا محسن فيض الكاشاني، **تفسير الصافي**، ج٥، ص ١٥.

[٤] - الكهف١٨/٩٩و١٠٠.

[٥] - الأنبياء٢١/٣٧.

[٦] – محمّد بن حسن الطوسي، **التبيان في تفسير القرآن**، ج٧، ص ٢٤٨.

أي الطين.

يقال: لما أجرى الله عزّ وجلّ في آدم روحه من قدميه فبلغت ركبتيه، أراد أن يقوم فلم يقدر، فقال عزّ وجلّ: ﴿**خُلِقَ الْإِنْسانُ مِنْ عَجَلٍ**﴾[١] ويقول بعض المفسّرين: ﴿**خُلِقَ الْإِنْسانُ مِنْ عَجَلٍ**﴾ وهو مني يمنى بعجل، فطبعه، إذن، عجل، ولكنّ عليه ألا يعجل إلاّ لصالحه[٢]. «قال قتادة: معناه خلق الإنسان عجولاً، والمراد به جنس الإنسان[٣]. وقال السدي: المعني به آدم[٤] وقال مجاهد: خلق الإنسان على تعجيل، قبل غروب الشمس يوم الجمعة[٥]. وقال قوم: معناه على حبّ العجلة، لأنّه لم يخلقه من نطفة ومن علقة بل خلقه دفعة واحدة.»

الملاحظة الدقيقة الّتي لم يُشر إليها في كثير من التفاسير[٦] هي أنّ "**صنعة القلب**" في هذه الآية، باعتبارها فنّاً بلاغيّاً، تدلّ على ميزة خاصّة للإنسان، وهي العجلة وأنّه يكون عجولاً في كسب الخير أو دفع الشرّ **مبالغة**؛ يقول اللّه سبحانه وتعالى: ﴿**خُلِقَ الْإِنْسانُ مِنْ عَجَلٍ**﴾ وهذا أبلغ من "ما أعجله" أو "ما أشدّ استعجاله" كما يقول العرب للّذي يأكل الطعام كثيراً: «فلانٌ أكلٌ» أو: «خُلِقَ فلانٌ من أكلٍ». وكما يقال: إنّما هو إقبال وإدبار أو فلان خير كلّه. ومع أنّنا نقرأ في كثير من الآيات القرآنيّة بأنّ الإنسان عجول، مثل: ﴿**وَكانَ الْإِنْسانُ عَجُولاً**﴾[٧] ووُصِف بأنّه يستعجل العذاب، مثل: ﴿**فَأَمْطِرْ عَلَيْنا حِجارَةً مِنَ السَّماءِ أَوِ ائْتِنا بِعَذابٍ أَلِيمٍ**﴾[٨] و﴿**وَقالُوا رَبَّنا عَجِّلْ لَنا قِطَّنا قَبْلَ يَوْمِ الْحِسابِ**﴾[٩]، لكنه سبحانه و تعالى استفاد من صنعة القلب ليرينا أنّ الإنسان يكون عجولاً غاية

---

[١]- سيد هاشم البحراني، **البرهان في تفسير القرآن**، ج٣، ص ٨١٩.

[٢]- محمّد صادقي قمراني، **البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن**، ج١، ص ٣٢٥.

[٣]- محمّد بن حسن الطوسي، **التبيان في تفسير القرآن**، ج٧، ص ٢٤٨.

[٤]- نفس المرجع و الصفحة.

[٥]- نفس المرجع و الصفحة.

[٦]-(محمّد جواد النجفي الخميني، **تفسيرآسان**، ج١٢، ص٢٤٠)، (سيد محمّد الحسيني الشيرازي، **تبيين القرآن**، ج١، ص٣٣٧)، (سيّدعلي أكبر القرشي، تفسير أحسن الحديث، ج٦، ص٥١١)، (محمّدحسين الطباطبايي، **الميزان في تفسير القرآن**، ج١٤، ص٢٨٨)، (محمّدبن حسن الشيباني، **نهج البيان عن كشف معاني القرآن**، ج٣، ص٣٥٦)، (فيض كاشاني، ١٤١٥ه.ق، ج٣، ص٣٣٩)، (محمّدجواد مغنيه، **تفسير الكاشف**، ج٥، ص٢٧٨)، (ابن عجيبه أحمدبن محمّد **البحر المديد في تفسير القرآن المجيد**، ج٣، ص٤٦٢)، (عبدالقادر ملاحويش آل غازي، **بيان المعاني**، ج٤، ص٣٠٦)، (نصربن محمد بن أحمد السمرقندي، **بحرالعلوم**، ج٢، ص٤٢٦)، (محمّد جمال الدين القاسمي، **محاسن التأويل**، ج٧، ص١٩٤)، (محمود الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ج٣، ص١١٧).

[٧] - الإسراء١٧/١١.

[٨] - الأنفال٨/٣٢.

[٩] - ص٣٦/١٦.

العجلة فقال عزّ شأنه: ﴿**خُلِقَ الْإِنْسانُ مِنْ عَجَلٍ**﴾ ليفيدنا مبالغة الإنسان وإفراطه في العجلة. أما استشهاد بعض المفسّرين[1] بالشعر المذكور الّذي يكون "العجل" فيه بمعنى "الطين" فلا يؤيّده السياق في الآية، خاصّة عبارة: ﴿**فَلا تَسْتَعْجِلُونِ**﴾.

إشكاليّة التفاسير: إنّ عدداً من المفسّرين لم يشيروا إلى تفسير الآية[2] وبعض منهم ينفون أن تكون صفة العجلة من طبيعة الإنسان، حيث يقول مغنيّة: «وفهم بعض المفسّرين من الآية الدلالة على أنّ الإنسان عجول بالطبع والفطرة! وهذا ينافي النهي عن العجلة، لأنّ ما بالذات لا يكون موضوعا لأمر أو نهي وعليه فنعت الإنسان بالعجول أو الكفور أو اليؤوس وما أشبه وهو تفسير لسلوكه بالنظر إلى بعض مواقفه، وليس تحديداً لطبيعته وهويته»[3] وهو لايستمرّ في تفسير الآية ولو بكلمة واحدة.

✓ ﴿**إِنَّ قارُونَ كانَ مِنْ قَوْمِ مُوسى فَبَغى عَلَيْهِمْ وَ آتَيْناهُ مِنَ الْكُنُوزِ ما إِنَّ مَفاتِحَهُ لَتَنُوأُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قالَ لَهُ قَوْمُهُ لا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لا يُحِبُّ الْفَرِحينَ**﴾[4].

ناءَ بِحِمْلِه يَنُوءُ نَوْءًا وتَنْوَاءً: نَهَضَ بجَهْد ومَشَقَّةٍ. ناءَ بالحِمْل إذا نَهَضَ به مُثْقَلاً. وناءَ به الحِملُ إذا أَثْقَلَه[5]. (ناء) قوله تعالى: ﴿**مَا إِنَّ مَفاتِحَهُ لَتَنُوأُ بِالْعُصْبَةِ**﴾ أي تنهض بها[6] والمعروف أنّ "قارون" كان من أرحام موسى وأقاربه "ابن عمه أو ابن خالته" وكان عارفاً بالتوراة، وكان في بداية أمره مع

---

[1]-(محمود الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ج٣، ص١١٧)، (أبو إسحاق أحمد بن ابراهيم الثعلبي، **الكشف والبيان عن تفسير القرآن**، ج٦، ص٢٧٦)، (علاء الدين علي بن محمّد البغدادي، **لباب التأويل في معاني التنزيل**، ج٣، ص٢٢٦)، (حسين بن مسعود البغوي، **معالم التنزيل في تفسير القرآن**، ج٣٣٣، ص٢٨٩) و... .

[2]-(ابومحمّد سهل بن عبدالله التستري، **تفسير التستري**، ج١، ص١٠٤)، (ابوحمزه ثابت بن دينار ثمالي، **تفسير القرآن الكريم**، ج١، ص٢٤٤)، (محمّدبن محمّد شيخ مفيد، **تفسير القرآن المجيد**، ج١، ص٣٥٥)، (البروجردي، **تفسير جامع**، ج٤، ص٣٤١)، (الطبرسي، **تفسير جوامع الجامع**، ج٣، ص١٣)، (شهاب الدين أحمد بن محمّد ابن هائم، **التبيان في تفسير غريب القرآن**، ج١، ص٢٣٢)

[3]- محمّد جواد مغنيه، **تفسير الكاشف**، ج١، ص٤٢٤. و هو يشير إلى تفصيل كلامه بقوله: «وقد بسطنا الكلام في ذلك عند تفسير الآية ٩ من سورة هود ج٤، ص٢١٣ وتفسير الآية ٣٤ من سورة ابراهيم ص ٤٤٩ من المجلّد المذكور.»

[4] - القصص ٧٦/٢٨.

[5]- محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص ١٧٤.

[6]- حسين بن محمّد راغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن**، ج١، ص ٨٣٠.

المؤمنين[١]، إلّا أنّ غرور الثروة جرّه إلى الكفر ودعاه إلى أن يقف بوجه موسى عليه السّلام وأماته ميتة ذات عبرة للجميع، وبغى على قومه كما ورد في الآية: ﴿**فَبَغى عَلَيْهِمْ**﴾ أي جاوز الحدّ في التجبّر والتكبّر عليهم، وسبب بغيه إنّه كان ذا ثروة عظيمة، ولأنّه لم يكن يتمتّع بإيمان قويّ فقد غرّته هذه الثروة الكبيرة وجرّته إلى الانحراف والاستكبار. و"المفاتح" «جمع مِفتح، بالكسر وهو ما يفتح به الغلق، أو بالفتح وهو الخزانة»[٢] والأقرب إلى الصواب هو المعنى الثاني.

قال اللّه سبحانه و تعالى: ﴿**لَتَنُوأُ بِالْعُصْبَةِ**﴾ والمعنى العصبة تنوء بها. هذا هو ظاهر المعنى ويبدو أنّ هناك ملاحظة دقيقة في هذا "**القلب**" وهي بما أنّ قارون حصل على الكنوز بالظلم والبغي، ما أحبّ العصبة أن يحملوها وكأنّه كانت العصبة ثقيلة على الكنوز بدل أن تكون الكنوز ثقيلة على العصبة وكأنّه كانت العصبة على كاهل الكنوز بدل أن تكون الكنوز على كاهل العصبة. فتدلّ "**صنعة القلب**" في الآية على "**شدّة كراهة**" العصبة لحمل الكنوز خاصّة أن قارون كان يبغي عليهم ويستخفّ بحقوقهم كما أشارت إليه الآية والظلم يكون أشدّ مضاضة من ذوي القربى كما قال طرفة بن العبد:

وَظُلمُ ذَوِي القُربَى أَشَدُّ مَضاضَةً عَلَى المَرءِ مِن وَقعِ الحسامِ المُهَنّدِ[٣]

خاصّة بالنظر إلى القسم الأخير من الآية ، حيث يقول: ﴿**إِذْ قالَ لَهُ قَوْمُهُ لا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لا يُحِبُّ الْفَرِحينَ**﴾ وما جاء في الآية بعدها: ﴿**وَابْتَغِ فيما آتاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلا تَنْسَ نَصيبَكَ مِنَ الدُّنْيا وَأَحْسِنْ كَما أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلا تَبْغِ الْفَسادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لا يُحِبُّ الْمُفْسِدينَ**﴾[٤] وبالنظر إلى أنّ العصبة كانوا ﴿**أُولِي الْقُوَّةِ**﴾ ونحن نعلم أنّ العصبة تنهض بمفاتيح الكنوز ولا يمكن عقلاً وعملاً أن تنهض المفاتيح بالعصبة.

إشكاليّة التفاسير: عدم التفات المفسّرين إلى صنعة القلب في الآية جعلهم يبالغون في تفسيرها، حيث جاء في تفسير المراغي: «روي عن ابن عباس أنّ مفاتيح خزائنه كان يحملها أربعون رجلاً من الأقوياء، وكانت أربعمائة ألف يحمل كل رجل عشرة آلاف، ولا شكّ أن مثل هذا التحديد يحتاج إلى سند قوي يعسر الوصول إليه»[٥].

---

[١]- حسين بن احمد حسيني شاه عبدالعظيمی، **تفسير اثنا عشري**، ج١٠، ص ١٧٨.

[٢]- علي بن حسين العاملي، **الوجيز في تفسير القرآن العزيز**، ج٢، ص ٤٨٥.

[٣]- طرفة بن العبد، **شرح المعلّقات السبع للزوزني**، ص ٩٤.

[٤] **-** القصص٢٨/٧٧.

[٥]-احمد بن مصطفى المراغي، **تفسير المراغي**، ج٢٠، ص ٩٣.

ويرفض ابن عاشور في تفسيره "التحرير والتنوير" أن يكون في الآية قلب بقوله: «وأمّا قول أبي عبيدة بأنّ تركيب الآية فيه قلب، فلا يقبله من كان له قلب»[1].

✓ ﴿قالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَقَدْ بَلَغَنِيَ الْكِبَرُ وَامْرَأَتِي عاقِرٌ قالَ كَذلِكَ اللَّهُ يَفْعَلُ ما يَشاءُ﴾[2]

"أَنَّى": يكون على التعجّب استعظاماً للقدرة على نقض العادّة لا التشكّك في كلامه سبحانه و تعالى. لم يشر إلى قلب الإسناد في الآية كثير من التفاسير[3] وفي الآية خلاف لمقتضى الظاهر أي بدل أن يسند البلوغ إلى زكريّا أسند إلى الكبر توسّعاً في الكلام، ففي قلب الإسناد في هذه الآية ملاحظة دقيقة؛ كأنّ الكبر طالب له، لأنّ الحوادث طارئة على الإنسان، فكأنّها طالبة له وهو المطلوب. ﴿وَقَدْ بَلَغَنِيَ الْكِبَرُ﴾ الكبر فاعل بلغ وياء المتكلّم في بلغني مفعول بمعنى أنّ الكبر وصل إليّ دون أن أستطيع دفعه، وهذا أفصح وأبلغ لأنّ الفعل إذا صدر من الإنسان فهو مختار في إنجازه أو عدم إنجازه كما تقول (بلغت البلد) أو (بلغت الدار) ومثلها، ولكن بلوغ الكبر ليس اختيارياً بل الإنسان مجبر فيه.

إشكاليّة التفاسير: يقول صاحب تفسير "إرشاد الأذهان" في تفسير ﴿وَ قَدْ بَلَغَنِيَ الْكِبَرُ﴾: «وأنا طاعن في السنّ»[4] ويقول صاحب "البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن" في تفسيرها: «عقماً مني»[5] كما يقول صاحب "تفسير الصافي" في تفسيرها: «أثّر فيّ السنُ وأضعفني»[6] فكما رأينا هؤلاء المفسّرون لايفسّرون الآية بالنظر إلى صنعة القلب فيها فلايصلون إلى كنه المفهوم.

✓ ﴿وَ قَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا﴾[7]. صدر الآيات في سورة مريم مطابق لترتيب الزمن، لأنّه قدّم: أنّه وهن العظم منه ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً﴾ وقال: ﴿وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوالِيَ مِنْ وَرائِي، وَكانَتِ امْرَأَتِي عاقِراً﴾ فلمّا أعاد ذكرها في الاستعلام أخّر ذكر الكبر ليوافق "عتيا" رؤوس الآي، وهو باب

---

[1]-محمّدبن طاهر ابن عاشور، **التحرير والتنوير**، ج٢٠، ص ١٠٧.

[2] - آل‌عمران٣/٤٠.

[3]-(نظام الدين حسن بن محمّد النيشابوري، **تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان**، ج١، ص١٩٠)، (عبدالله بن عمر البيضاوي، **أنوار التنزيل و أسرار التأويل**، ج٢، ص١٦)، (محمد جواد البلاغي النجفي، **آلاء الرحمن في تفسير القرآن**، ج١، ص٢٨١)، (محمّدبن حبيب الله السبزواري النجفي، **إرشاد الأذهان إلى تفسير القرآن**، ج١، ص٦٠)، (ناصر مكارم الشيرازي، **الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل**، ج٢، ص٤٨٦) و... .

[4]- محمّد بن حبيب الله السبزواري النجفي، **إرشاد الأذهان إلى تفسير القرآن**، ج١، ص ٦٠.

[5]- محمّد الصادقي تهراني، **البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن**، ج١، ص ٥٥.

[6]- ملا محسن فيض الكاشاني، **تفسير الصافي**، ج١، ص ٣٣٥.

[7] - مريم١٩/٨.

مقصود في الفصاحة يترجّح إذا لم يخلّ بالمعنى، والعطف هنا بالواو، فليس التقديم والتأخير مشعراً بتقدّم زمني، وإنّما هذا من باب تقديم المناسب في فصاحة الكلام.

٢. قلب المعطوف:

✓ ﴿**وَكَمْ مِنْ قَرْيَةٍ أَهْلَكْناها فَجاءَها بَأْسُنا بَياتاً أَوْ هُمْ قائِلُونَ**﴾[1] نرى بأنّ أصحاب بعض الكتب التفسيريّة المعتبرة يغضّون الطرف على اللّطائف البلاغيّة الرائعة ويأتون بآراء عديدة لتبرير سبب تقديم "الإهلاك" قبل "مجيء البأس" في الآية، ننقل بعضها:

أ. «الفاء قد تجيء بمنزلة الواو ولا تعطي رتبة»[2] وهذا لا يجوز، لأنّه نقل للحرف عن معناه الأصلي بغير دليل.

ب. «تكون الفاء لترتيب القول فقط فكأنّه أخبر عن قرى كثيرة أنّه أهلكها ثمّ قال فكان من أمرها مجيء البأس»[3].

ج. «إمّا أن يختلف المدلولان بأن يكون المعنى أهلكناها بالخذلان وقلّة التوفيق فجاءها بأسنا بعد ذلك»[4].

د. «قيل: الفاء ليست للتعقيب وإنّما هي للتفسير، كقوله: توضّأ فغسل كذا ثمّ كذا»[5].

ه. «لأن الهلاك والبأس يقعان معاً كما تقول: أعطيتني فأحسنت، فلم يكن الإحسان بعد الإعطاء ولا قبله: إنما وقعا معاً، فاستجيز ذلك. [وليس هذا مثل ذلك، لأنّ هذا إنّما جاز لأنّه قصد الإعطاء ثمّ الإحسان] وإن شئت كان المعنى: وكم من قرية أهلكناها فكان مجيء البأس قبل الإهلاك، فأضمرت كان»[6].

فمن الواجب علينا أن نبحث عن سبب آخر لأنّنا ندري أنّ الإهلاك إنّما هو يقع بعد مجيء البأس عادة فلماذا جاء في هذه الآية المباركة قبله؟ مع أنّنا نقرأ في "الإيضاح" بأنّ القلب لا يوجد في الآية لعدم تضمّنه اعتباراً لطيفاً.[7] لكنّنا إذا تأمّلنا ودقّقنا في الآية نرى صنعة "القلب" في الآية موجودة

---

[1] - الأعراف٧/٤.

[2] - ابن عطيّة عبد الحقّ بن غالب الأندلسي، **المحرّر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، ج٢، ص ٣٧٤.

[3] - أثير الدّين أبوحيّان محمّدبن يوسف الأندلسي، **البحر المحيط في التفسير**، ج٥، ص ١١.

[4] - نفس المرجع والصفحة.

[5] - نفس المرجع والصفحة.

[6] - أبوزكريا يحيى بن زياد فرّاء، **معاني القرآن**، ج١، ص ٣٧١.

[7] - أبوالمعالي جلال الدين الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص ٥٢.

والاعتبار هو المبالغة البليغة في شدّة البأس، أي أنّ القرية هلكت من مهابة البأس ومخافته قبل مجيئه إليها كما يموت إنسان بمجرّد رؤية الحيّة الجسيمة قبل أن تلدغه.

إشكاليّة التفاسير: كثير من المفسّرين لم يشيروا إلى تفسير الإتيان قبل مجيء البأس في الآية[١] والبعض الآخر قدّروا كلمة أو كلمات حتّى تستقيم العبارة والمعنى عوضاً عن توظيف الصنائع البلاغيّة الرائعة في تفسير هذه الآية؛ فعلى سبيل المثال يقول سبزواري نجفي في تبرير ﴿**أَهْلَكْناها فَجاءَها بَأْسُنا**﴾ «أي حين حلّ فيها عذابنا»[٢] وبعض من التفاسير يبرّرون الإهلاك قبل وقوع البأس من قبيل عطف التفصيل على الإجمال بأنّ ﴿**أَهْلَكْناها**﴾ يكون بمعنى «أردنا إهلاك أهلها»[٣] ويكون جميع هذه التبريرات بسبب عدم الاهتمام بروح الكلام، أي بالبلاغة.

✓ ﴿**اذْهَبْ بِكِتابِي هذا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ ماذا يَرْجِعُونَ**﴾[٤] «فإن قيل: إذا تولّى عنهم فكيف يعلم جوابهم؟ فعنه جوابان: أحدهما: أنّ المعنى: ثم تولّ عنهم مستتراً من حيث لا يرونك، فانظر ماذا يردّون من الجواب، وهذا قول وهب بن منبّه. والثاني: أنّ في الكلام تقديماً وتأخيراً، تقديره: فانظر ماذا يرجعون ثم تولّ عنهم.»[٥]

﴿**ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ**﴾ «أي تنحّ وحمل على ذلك لأنّ التولّي بالكليّة ينافي قوله: ﴿**فَانْظُرْ ماذا يَرْجِعُونَ**﴾ إلاّ أن يحمل على القلب.[٦] ﴿**ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ**﴾ أي تنحّ إلى مكان قريب لتسمع ما يقولون، وروي أنّه دخل عليها من كوّة فألقى إليها الكتاب وتوارى في الكوة، وقيل: إنّ التقدير انظر ماذا يرجعون، تولّ عنهم فهو من المقلوب و الأول أحسن ما ذا يرجعون من قوله يرجع بعضهم إلى بعض القول[٧].

إشكاليّة التفاسير: نرى في القرآن وحدة عضويّة جميلة من حيث اللّفظ والمعنى، وفي قصة سليمان

---

[١]-(ملا محسن فيض الكاشاني، **تفسير الصافي**، ج٢، ص١٨٠)، (سيد هاشم البحراني، **البرهان في تفسير القرآن**، ج٢، ص٥١٩)، (سيد محمّد حسين الحسيني الهمداني، **أنوار درخشان**، ج٦، ص٢٣٦)، (ملامحسن فيض الكاشاني، **الأصفى في تفسير القرآن**، ج١، ص٣٥٩) ... .

[٢]- محمّد بن حبيب الله السبزواري النجفي، **إرشاد الأذهان إلى تفسير القرآن**، ج١، ص ١٥٦.

[٣]- سيّد محمّد الحسيني الشيرازي، **تبيين القرآن**، ج١، ص ١٦٣.

[٤] - النمل٢٧/٢٨.

[٥]- ابوالفرج عبدالرحمن بن علي ابن الجوزي، **زاد المسير في علم التفسير**، ج٣، ص ٣٦٠.

[٦]- سيّد محمود الآلوسي، **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم**، ج١٠، ص ١٨٨.

[٧]- محمّد بن أحمد ابن جزى الغرناطي، **كتاب التسهيل لعلوم التنزيل**، ج٢، ص ١٠١.

وبلقيس مع أنّنا نرى أهميّة الدقّة وإمعان النظر من "الفاء" في ﴿**فَانْظُرْ**﴾ وفي نفس ﴿**انْظُرْ**﴾ والنظر هو التأمّل والتصفّح أي تأمّل وتفكّر فيما يرجع بعضهم إلى بعض من القول نرى أنّ التعجيل والسرعة عنصر هامّ بحيث يقول سليمان: ﴿**قالَ يا أَيُّهَا الْمَلَؤُا أَيُّكُمْ يَأْتيني بِعَرْشِها قَبْلَ أَنْ يَأْتُوني مُسْلِمينَ**﴾[1] ويجاب من جانب عفريت من الجنّ: ﴿**أَنَا آتيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقامِكَ**﴾[2] أي من مجلس قضائك، لأنّه «كان سليمان يجلس في مجلسه للقضاء غدوة إلى نصف النهار.»[3] فـ ﴿**قالَ الَّذي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتابِ**﴾ قيل في بعض كتب التفسير[4] هو جبريل. وقيل هو ملك أيّد اللّه به سليمان وقيل هو آصف بن برخيا وقيل هو سليمان نفسه، فعلى هذا يكون المخاطب العفريت الّذي كلّمه فأراد سليمان إظهار معجزة، فتحدّاهم أولاً ثمّ بيّن للعفريت أنّه يتأتّى له من سرعة الإتيان بالعرش ما لا يتأتّى للعفريت. فعلى أيّة حال نرى السرعة هامّة في هذه القصّة فربّما تكون هي "**سبب القلب**" في هذه الآية. وبما أنّ سليمان أراد أن يؤكد للهدهد على التعجيل في أداء مهمّته والإتيان بما يردّون عليه بالدقّة والتصفّح فلهذا السبب قدّم ﴿**ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ**﴾ على ﴿**فَانْظُرْ ماذا يَرْجِعُونَ**﴾ ليؤكد على سرعة رجوعه؛ فهذه على ما يظهر للباحث هي حكمة استخدام "**صنعة القلب**" في هذه الآية الّتي نسمّيها في البلاغة "**إرادة سرعة الامتثال**".

٣. قلب التشبيه:

هو في الاصطلاح ما عكس طرفي التشبيه في متعارف الناس بأن يجعل ما يستعمل في متعارفهم مشبّهاً، مشبّهاً به؛ وما يستعمل مشبّهاً به، مشبّهاً فيكون في الغالب إيهام أنّ المشبّه به أتمّ من المشبّه في وجه الشبّه[5]. نحو:

✓ ﴿**الَّذينَ يَأْكُلُونَ الرِّبا لا يَقُومُونَ إِلاَّ كَما يَقُومُ الَّذي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطانُ مِنَ الْمَسِّ ذلِكَ بِأَنَّهُمْ قالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبا...**﴾[6] إنّ الّذين كانوا يعتقدون بأنّ الربا

---

[1] - النمل٢٧/٣٨.

[2] - النمل٢٧/٣٩.

[3] - الطبرسي، فضل بن حسن **مجمع البيان في تفسير القرآن**، ج٧، ص ٣٤٩.

[4] - راجع إلى: علاء الدين علي بن محمّد البغدادي، **لباب التأويل في معاني التنزيل**، ج٣، ص ٣٤٧.

[5] - انظر تفصيل الكلام عن هذا الموضوع في: (محمّد الفاضلي، **دراسة ونقد في مسائل بلاغيّة هامّة**، ص٢١٧)؛ (الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص١٣٧)

[6] - البقرة٢/٢٧٥.

يكون حلالاً كان عليهم أن يقيسوا الربا بالبيع. فإن سألت: هلاّ قيل إنّما الربا مثل البيع بدل ﴿إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا﴾؟ ولماذا استخدم سبحانه وتعالى "القلب" في الآية؟ قال بعض المفسّرين: «لأنّ الكلام في الربا لا في البيع، فوجب أن يقال إنّهم شبّهوا الربا بالبيع فاستحلوه»[1] ولكن الجواب أنّه جيء به على سبيل المبالغة وهو أنّه قد بلغ من اعتقادهم في حلّ الربا أنّهم جعلوه أصلاً وقانوناً في الحلّ حتّى شبّهوا به البيع. فيبدو للباحث أنّ حكمة استخدام صنعة القلب في هذه الآية هي **المبالغة في** حلّ الربا وأصالته أو يمكن القول بأنّهم لاحظوا في البيع فائدة وربحاً وفي الربا، الذي هو الركيزة الاقتصادية التي يقوم اقتصادهم عليها، كذلك، إلاّ أنّ الربح في الربا هو أكثر بكثير منه في البيع لذلك جعلوا الربا مشبّهاً به لكثرة وجه الشبه (الربح) فيه وجعلوا البيع مشبهاً لقلة وجه الشبه فيه "واللّه أعلم".

إشكاليّة التفاسير: بعض من المفسّرين ما استطاعوا أن يصلوا إلى إرادة "قلب التشبيه" لجعل وجه الشبه أي الحلاليّة أقوى في المشبّهبه عند الكفّار في زعمهم الباطل فيفسّرون قوله تعالى ﴿إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا﴾ بـــ: «هذه الآية تبيّن منطق المرابين[2] فهم يقولون: ما الفرق بين التجارة والربا؟ ويقصدون أنّ كليهما يمثّلان معاملة تبادل بتراضي الطرفين واختيارهما.»[3] وبعض من المفسّرين ما استفادوا من الملاحظة البلاغيّة الرائعة في الآية فبالنظر إلى ظاهر الآية، عبّروا عن ﴿إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا﴾ بـــعدم الاختلاف بين البيع و الربا؛ كما يقول صادقي تهراني في "البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن": «﴿إِنَّمَا الْبَيْعُ﴾ دون ربا ﴿مِثْلُ الرِّبا﴾ فلماذا الاختلاف بينهما؟»[4] وربّما يكون الغرض من استخدام "تشبيه المقلوب" في الآية غاية المبالغة في حلّ الربا واستخدامه في حياتهم الماديّة والتجاريّة.

✓ ﴿أَفَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لا يَخْلُقُ أَفَلا تَذَكَّرُونَ﴾[5] فإنّ مقصود الآية تنقيص "من لا يخلق" بالنسبة إلى "من يخلق" والعادة في مثلها أن تنفى عن الناقص شبهه بالكامل أي تنفى عمّن لا يخلق شبهه بمن يخلق، ولكن في الآية عكس هذا الموضوع وبدل أن يقول: "أَفَمَنْ لا يَخْلُقُ كَمَنْ يَخْلُقُ أَفَلا تَذَكَّرُونَ" قال: ﴿أَفَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لا يَخْلُقُ أَ فَلا تَذَكَّرُونَ﴾ فنفى عن الكامل شبهه بالناقص. فما هو السبب؟ «فإن قيل: قوله: أَ فَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لا يَخْلُقُ المقصود منه إلزام عبدة الأوثان، ، حيث

[1]- محمود الزمخشري، **الكشّاف عن حقائق غوامض التتريل**، ج١، ص٣٢٠.

[2]- الّذين يأكلون الرّبا.

[3]- ناصر مكارم الشيرازي، **الأمثل في تفسير كتاب الله المترل**، ج٢، ص٣٤٠.

[4]- محمّد الصادقي تهراني، **البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن**، ج١، ص٤٧.

[5]- النحل١٦/١٧.

جعلوا غير الخالق مثل الخالق في التسمية بالإله، وفي الاشتغال بعبادتها، فكان حق الإلزام أن يقال: أفمن لا يخلق كمن يخلق. والجواب: المراد منه أنّ من يخلق هذه الأشياء العظيمة ويعطي هذه المنافع الجليلة كيف يسوى بينه وبين هذه الجمادات الخسيسة في التسمية باسم الإله، وفي الاشتغال بعبادتها والإقدام على غاية تعظيمها فوقع التعبير عن هذا المعنى بقوله: أَ فَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لا يَخْلُقُ»[١]. يبدو أنّ النظر في الآية يكون في تقبيح عبادة هذه الأصنام لأنّها جمادات محضة، وليس لها فهم ولا قدرة ولا اختيار فشأنها منحط وقوله سبحانه وتعالى: ﴿**وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لا يَخْلُقُونَ شَيْئاً وَهُمْ يُخْلَقُونَ**﴾[٢] يدلّ على نفس هذا المعنى بشرح نقصهم في ذواتهم وصفاتهم. وكما يقول في الآية الآتية هذه الأصنام أموات لا تحصل عقب موتها حياة: ﴿**أَمْواتٌ غَيْرُ أَحْياءٍ وَما يَشْعُرُونَ أَيَّانَ يُبْعَثُونَ**﴾[٣].

لما ختم الله سبحانه سورة الحجر بوعيد الكفار كان افتتاح هذه السورة بوعيدهم أيضاً. وتكون السورة «مكية إلاّ آية هي قوله ﴿**وَالَّذِينَ هاجَرُوا فِي اللَّهِ مِنْ بَعْدِ ما ظُلِمُوا لَنُبَوِّئَنَّهُمْ فِي الدُّنْيا حَسَنَةً وَلَأَجْرُ الْآخِرَةِ أَكْبَرُ لَوْ كانُوا يَعْلَمُونَ**﴾[٤] وقال الشعبي: نزلت النحل كلّها بمكّة إلاّ قوله ﴿**وَإِنْ عاقَبْتُمْ**﴾[٥] إلى آخرها.»[٦] فكان سياق الكلام من بداية السورة أن تذكر الدلائل الدالة على وجود القادر الحكيم من عجائب قدرته وغرائب صنعته ومن الترتيب الأحسن والنظم الأكمل فيبدأ سبحانه وتعالى السورة بــ:﴿**أَتى أَمْرُ اللَّهِ فَلا تَسْتَعْجِلُوه...**﴾[٧] وبعد ذلك يقول: ﴿**يُنَزِّلُ الْمَلائِكَةَ بِالرُّوحِ مِنْ أَمْرِه...**﴾ (٢) فيقول: ﴿**خَلَقَ السَّماواتِ وَ الْأَرْضَ...**﴾ (٣) وبعده: ﴿**خَلَقَ الْإِنْسانَ...**﴾ (٤) وبعد ذلك يقول: ﴿**وَالْأَنْعامَ خَلَقَها**﴾ (٥) فيقول: ﴿**وَالْخَيْلَ وَالْبِغالَ وَالْحَمِيرَ**﴾ (٨) فيقول: ﴿**هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّماءِ ماءً لَكُم...**﴾ (١٠)، ﴿**وَسَخَّرَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهار...**﴾ (١٢)، ﴿**وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْر...**﴾ (١٤)، ﴿**وَأَلْقى فِي الْأَرْضِ رَواسِي...**﴾ (١٥) فكانت هذه الأشياء المخلوقة المذكورة في الآيات المتقدّمة كلّها دالّة على كمال قدرة اللّه تعالى فسبب تقديم "من

---

[١]- فخر الدين أبوعبد اللّه محمّد بن عمر الرازي، **مفاتيح الغيب**، ج٢٠،ص ١٩٣.

[٢] - النحل١٦/٢٠.

[٣] - النحل١٦/٢١.

[٤] - النحل١٦/٤١.

[٥] - النحل١٦/١٢٦.

[٦]- محمّد بن حسن الطوسي، **التبيان في تفسير القرآن**، ج٦، ص ٣٥٧.

[٧] - النحل١٦/١.

يخلق" على "من لا يخلق" **مراعاة سياق الكلام** في السورة أي التكلّم عن قدرة خلقه السماوات، الأنعام و... فعلى هذا السياق نفى التشبيه بين اللّه سبحانه وتعالى وبين خلقه، وعلى هذا السياق أثبت أنّ الصفات المتقدّمة للّه مستحقّة.

إشكاليّة التفاسير: أولاً: كثير من المفسّرين لم يشيروا إلى هذا التقديم والتأخير[1]. ثانياً: بعض من المفسّرين يعتقدون بأنّ التشبيه في هذه الآية من نوع التشبيه المقلوب الّذي يجعل الإنسان فيه المشبّه الحقيقي مشبّهاًبه ويجعل المشبّهبه الحقيقي مشبّهاً، لأنّه يريد أن يدّعيَ أنّ وجهالشبه يكون في المشبّه الحقيقيّ أقوى من المشبّه كما يقول الدرويش: «التشبيه المقلوب: وذلك في قوله تعالى ﴿**أَفَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لا يَخْلُقُ**﴾ إذ مقتضى الظاهر عكسه لأنّ الخطاب لعباد الأوثان، حيث سمّوها آلهة تشبيهاً به تعالى فجعلوا غير الخالق كالخالق فجاءت المخالفة في الخطاب كأنّهم لمبالغتهم في عبادتها ولإسفافهم- بالتالي- وارتكاس عقولهم صارت عندهم كالأصل وصار الخالق الحقيقي هو الفرع فجاء الإنكار على وفق ذلك .... كما فعل البحتري في وصف البركة التي بناها المتوكّل على اللّه إذ قال:

كأنّها حِينَ لُجَّت فِي تَدَفُّقِهَا   يَدُ الخَلِيفَةِ لمّا سَالَ وَادِيهَا

والمعهود أن تشبه يد الخليفة في تدفّقها بالكرم بالبركة إذا تدفّقت بالماء»[2]. والدرويش أخطأ في قوله لأنّ الكلام لايكون من جانب الوثنيين لكي يدّعوا بأنّ وجه الشبه يكون في المشبّه الحقيقيّ أقوى من المشبّه به كما فعل البحتري في وصف البركة التي بناها المتوكّل.

بعض المفسّرين لم يصلوا إلى رأي واحد سديد فكانوا يأتون بآراءٍ مختلفة وبعيدة؛ كما يقول البيضاوي: «وكان حقّ الكلام أ فمن لا يخلق كمن يخلق، لكنّه عكس تنبيهاً على أنّهم بالإشراك باللّه سبحانه وتعالى جعلوه من جنس المخلوقات العجزة شبيهاً بها... أو للمشاكلة بينه وبين من يخلق أو للمبالغة»[3]

---

[1]- (محمّد الصادقي تهراني، **البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن**، ج١، ص٢٦٩)، (سيّد محمّد الحسيني الشيرازي **تبيين القرآن**، ج١، ص٢٨١)، (رضا خاني، **ترجمه بيان السعادة في مقامات العبادة**، ج٨، ص١٠٣)، (محمّدحسين الطباطبايى، **الميزان في تفسير القرآن**، ج١٢، ص٢١٨)، (محمّد بن حسن الشيباني، **نهج البيان عن كشف معاني القرآن**، ج٣، ص٢٠٢)، (على بن حسين العاملي، **الوجيز في تفسير القرآن العزيز**، ج٢، ص١٦٦)، (مقاتل بن سليمان البلخي، **تفسير مقاتل بن سليمان**، ج٢، ص٤٦٢)، (محمدبن علي الشوكاني، **فتح القدير**، ج٣، ص١٨٥) و....

[2]- محي الدّين درويش، **إعراب القرآن وبيانه**، ج٥، ص٢٨١.

[3]- عبداللّه بن عمر البيضاوي، **أنوار التنزيل و أسرار التأويل** ج٣، ص٢٢٣.

✓ ﴿فَلَمَّا وَضَعَتْها قالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُها أُنْثى وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِما وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثى وَإِنِّي سَمَّيْتُها مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُها بِكَ وَذُرِّيَّتَها مِنَ الشَّيْطانِ الرَّجِيمِ﴾[1] إنّ جملتَي ﴿وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِما وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثى﴾ معترضتان[2] من جانب اللّه سبحانه وتعالى ولاتكونان من جانبها لأنّه إن كان من جانبها، كان من الواجب عليها أن تقول: "وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِما وَضَعْتُها" وبدل أن تقول ﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثى﴾ كانت تقول: "وَلَيْسَ الْأُنْثى كالذَّكَرِ" وما أشار كثير من المفسّرين إلى هذه الملاحظة الجميلة إلاّ قليلاً منهم، فيقول العلاّمة الطباطبايي: «يظهر أنّ قوله: ﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثى﴾ مقول له تعالى لا لامرأة عمران، ولو كان مقولاً لها لكان حقّ الكلام أن يقال: وليس الأنثى كالذكر لا بالعكس وهو ظاهر فإنّ من كان يرجو شيئاً شريفاً أو مقاماً عالياً ثمّ رُزِق ما هو أخسّ منه وأردأ[3] إنّما يقول عند التحسّر: ليس هذا الّذي وجدته هو الّذي كنت أطلبه وأبتغيه، أو ليس ما رُزقته كالّذي كنت أرجوه، ولايقول: ليس ما كنت أرجوه كهذا الّذي رزقته ألبتة»[4].

وأمّا السؤال المطروح فهو: "لماذا استخدم سبحانه و تعالى "القلب" في هذه الآية؟ و بدل أن يقول "وَلَيْسَ الْأُنْثى كالذَّكَرِ" على سبيل التحسّر والتحزّن؛ قال سبحانه وتعالى: ﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثى﴾؟ والجواب دليل واضح على إعجاز القرآن الكريم ومثبت لإيجازه الّذي قال فيه أميرالمؤمنين علي(ع): «ما رأيت بليغاً قطّ إلاّ وله في الكلام إيجاز وفي المعاني إطالة» وهو «قوله: وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِما وَضَعَتْ، أنّه مسوق لبيان أنّا نعلم أنّها أنثى لكنّا أردنا بذلك إنجاز ما كانت تتمنّاه بأحسن وجه وأرضى طريق، ولو كانت تعلم ما أردناه من جعل ما في بطنها أنثى لم تتحسّر و لم تحزن ذاك التحسّر والتحزّن والحال أنّ الذكَر الّذي كانت ترجوه لم يكن ممكناً أن يصير مثل هذه الأنثى الّتي وهبناها لها، ويترتّب عليه ما يترتّب على خلق هذه الأنثى فإنّ غاية أمره أن يصير مثل عيسى نبياً مبرئاً للأكمه والأبرص ومحيياً للموتى لكن هذه الأنثى ستتمّ بها كلمة الله وتلد ولداً بغير أب، وتجعل هي وابنها آية للعالمين، ويكلّم النّاس في المهد، ويكون روحاً وكلمة من الله، مَثَله عند الله كمثل آدم إلى غير ذلك من الآيات

---

[1] - آل عمران٣/٣٦.

[2] – الاعتراض اصطلاحاً: أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متّصلين في معناهما بجملة أو أكثر لا محلّ لها من الإعراب لنكتة بلاغيّة سوى دفع الإبهام. (الميداني، ١٤١٦هـ. ج٢، ص٨٠).

[3] – هذا ومع احترامي واعتزازي بالعلامة إلاّ أنّي لا أتصوّر ولا أعتقد بأنّ الله الذي خلق الذكر والأنثى يضع فرقا بين خلقه بهذه العموميّة، كيف يكون ذلك والسيّدة فاطمة الزهراء أنثى ونحن شيعتها؟

[4] – سيّد محمّد حسين الطباطبايي، **الميزان في تفسير القرآن**، ج٣، ص١٧٢.

الباهرات في خلق هذه الأنثى الطاهرة المباركة وخلق ابنها عيسى(ع)»[۱]. فيبدو أنّ اللّه سبحانه و تعالى دون أن يأتيَ بهذه الاستدلالات المطوّلة في كتابه، يشير إلى جميع هذه المواضيع بجعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر أي بجعل "الذكر" مكان "الأنثى"، فربّما يكون حكمة استخدام صنعة القلب في هذه الآية "**الإيجاز**". واللّه أعلم.

إشكاليّة التفاسير: أولاً: كثير من المفسّرين لم يشيروا إلى هذا التقديم والتأخير[۲]. ثانياً: بعض المفسّرين يأتون بآراء غريبة كما يقول ابن عاشور: «ونفي المشابهة بين الذكر والأنثى يقصد به معنى التفصيل في مثل هذا المقام وذلك في قول العرب: ليس سواء كذا وكذا، و ... كقوله تعالى: ﴿**هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لا يَعْلَمُونَ**﴾[۳] وقوله: ﴿**يا نِساءَ النَّبِيِّ لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِنَ النِّساءِ**﴾[٤] و... ولذلك لا يتوخون أن يكون المشبّه في مثله أضعف من المشبّه به، إذ لم يبق للتشبيه أثر، ولذلك قيل هنا: وليس الذكر كالأنثى، ولو قيل: وليست الأنثى كالذكر لفهم المقصود، ولكن قدّم الذكر هنا لأنّه هو المرجو المأمول فهو أسبق إلى لفظ المتكلّم»[٥]. كيف يمكن أن نقول: تقدّم الذكر للتفصيل فقط؟ أو نريد أن ندّعي بأنّ المشبّه لا يكون أضعف من المشبّهبه؟ والغرض من **صنعة القلب** البلاغيّة هذه كما قاله العلاّمة هو هذه الأنثى ستتمّ بها كلمة الله وتلد ولداً بغير أب، وتجعل هي وابنها آية للعالمين، ويكلّم النّاس في المهد، ويكون روحاً وكلمة من الله، مَثَله عند الله كمثل آدم إلى غير ذلك من الآيات الباهرات في خلق هذه الأنثى الطاهرة المباركة وخلق ابنها عيسى(ع) الّذي يكون مبرئاً للأكمه والأبرص ومحيياً للموتى.

۱- نفس المرجع والصفحة.

۲- (عبدالله بن عمر البيضاوى، **أنوار التنْزيل و أسرار التأويل**، ج۲، ص١٤)، (أثير الدّين أبوحيّان محمّدبن يوسف الأندلسي، **البحر المحيط في التفسير**، ج۳، ص١١٦)، (ابن عجيبه أحمدبن محمّد **البحر المديد في تفسير القرآن المجيد**، ج۱ص٣٤٦)، (نصربن محمّد بن أحمد السمرقندى، **بحرالعلوم**، ج۱، ص٢٠٨)، (عبدالقادر ملاحويشآل‌غازي **بيان المعاني**، ج٥، ص٣٣٧)، (الأسفرايني، ج۱، ص٣٥١)، (العكبري، ج۱، ص٧٧)، (شهاب الدين أحمد بن محمّد ابن هائم، **التبيان في تفسير غريب القرآن**، ج۱، ص١٢١) و ... .

۳- الزمر٣٩/٩.

٤- الأحزاب٣٣/٣٢.

٥- محمد بن طاهر ابن عاشور، **التحرير والتنوير**، ج۳، ص٨٦.

مكتبة لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

النتيجة

وما يظهر للباحث بعد هذه الدراسة أنّه لا يكون "**القلب**" عشوائيّاً بل يكون مرسى وموطّداً على أصول بلاغيّة إعجازيّة. فإذا بحثنا عن "**دلالة**" عدول بعض الجمل عن مقتضى الظاهر في القرآن أي "**القلب**" فيه؛ رأينا أنّ هذا الخروج يكون أكثر اقتضاءً وأدقّ سرّاً لتبيين المعنى، كما يبدو أن تكون الحكمة على سبيل المثال ولا الحصر في ﴿**وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنثى**﴾ "**الإيجاز**" وفي ﴿**ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ ماذا يَرْجِعُونَ**﴾ "**إرادة سرعة الامتثال**" وفي ﴿**مَا إِنَّ مَفاتِحَهُ لَتَنُوأُ بِالْعُصْبَةِ**﴾ "**شدّة كراهة**" العصبة لحمل الكنوز وغيرها من دلالات صنعة القلب في القرآن الكريم. إذ بها تكشف الأستار عن جانب من وجوه الإعجاز وتظهر بعض المعاني والمقاصد من جانب آخر.

هذا وبالنظر إلى التفاسير القرآنيّة نرى أنّ كثيراً من المفسّرين الكرام وإن ورد في قليل من تفاسيرهم ذكر لبعض الحكم و الأسرار البلاغيّة لهذه الصنعة؛ لم يدرسوها في تفاسيرهم القيّمة مستوفية لدلالاتها البلاغيّة، وحكمها اللطيفة، ومعانيها الدقيقة. فعلى هذا الأساس إذا نُظِر إلى آيات قرآنية مثل ﴿**أَفَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لا يَخْلُقُ**﴾، و﴿**إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا**﴾ من منظار وجود صنعة القلب فيها قُدّم ــعلى رأي الباحثــ تفسير أقرب إلى الصواب و أمثل للواقع. واللّه أعلم.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب العربيّة:

١. القرآن الكريم

٢. آل سعدي، عبدالرحمن بن ناصر، **تيسير الكريم الرحمن**، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة النهضة العربيّه، ١٤٠٨ه.ق.

٣. الآلوسي، سيّد محمود، **روح المعاني فى تفسير القرآن العظيم**، تحقيق: علي عبدالباري عطية، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتب العلميّة، ١٤١٥ه.ق.

٤. ابن جزي الغرناطي، محمّد بن أحمد، **كتاب التسهيل لعلوم التنزيل**، تحقيق: دكتر عبدالله خالدي الطبعة الأولى، بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ١٤١٦ه.ق.

٥. ابن الجوزي، أبوالفرج عبدالرحمن بن علي، **زاد المسير في علم التفسير**، تحقيق: عبدالرزاق المهدي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٢٢ه.ق.

٦. ابن عاشور، محمّدبن طاهر، **التحرير والتنوير**، (د. ط)، د. ت.

٧. ابن عجيبه أحمد بن محمّد، **البحر المديد في تفسير القرآن المجيد**، تحقيق: أحمد عبدالله القرشي رسلان، (د.ط) القاهرة: انتشارات دكتر حسن عباس زكي، ١٤١٩ه.ق.

٨. ابن منظور، محمّد بن مكرم، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، ١٤١٤ه.ق.

٩. ابن هائم، شهاب الدين أحمد بن محمّد، **التبيان في تفسير غريب القرآن**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٤٢٣ه.ق.

١٠. الأسفرايني، أبوالمظفر شاهفور بن طاهر، **تاج التراجم في تفسير القرآن للأعاجم**، الطبعة الأولى، تهران: انتشارات علمي وفرهنگي، ١٣٧٥ه.ش.

١١. الأندلسي، ابن عطيّة عبد الحقّ بن غالب، **المحرّر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تحقيق: عبدالسلام عبدالشافي محمّد، الطبعة الأولى، بيروت : دار الكتب العلميّة، ١٤٢٢ه.ق.

١٢. الأندلسي، أثير الدّين أبوحيّان محمّدبن يوسف، **البحر المحيط في التفسير**، تحقيق: الصدقي محمد جميل، (د.ط)، بيروت: دار الفكر، ١٤٢٠ه.ق.

١٣. البحراني، سيّد هاشم، **البرهان في تفسير القرآن**، تحقيق: قسم الدراسات الإسلامية مؤسّسة البعثة–قم، الطبعة الأولى، تهران: انتشارات بنياد بعثت، ١٤١٦ه.ق.

١٤. البروجردي، سيّد حسين، **تفسير الصراط المستقيم**، تحقيق: غلامرضا مولانا البروجردي، الطبعة الأولى، قم: مؤسّسة أنصاريان، ١٤١٦ه.ق.

١٥. البغدادي، علاء الدين علي بن محمّد، **لباب التأويل في معاني التنزيل**، تصحيح محمّد علي شاهين، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٤١٥ه.ق.

١٦. البغوي، حسين بن مسعود، **معالم التنزيل في تفسير القرآن**، تحقيق: عبدالرزاق المهدي، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠ه.ق.

١٧. البلاغي النجفي، محمّد جواد، **آلاء الرحمن في تفسير القرآن**، تحقيق: واحد تحقيقات إسلامي بنياد بعثت، الطبعة الأولى، قم: بنياد بعثت، ١٤٢٠ ه.ق.

١٨. البلخي، مقاتل بن سليمان، **تفسير مقاتل بن سليمان**، تحقيق: عبد الله محمود شحاته، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث، ١٤٢٣ه.ق.

١٩. البيضاوي، عبدالله بن عمر، **أنوار التنزيل و أسرار التأويل**، تحقيق: محمّد عبد الرحمن المرعشلي، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤١٨ه.ق.

٢٠. التستري، أبومحمّد سهل بن عبدالله، **تفسير التستري**، تحقيق: محمّد باسل عيون السود، بيروت: منشورات محمّد علي بيضون، دارالكتب العلمية، ١٤٢٣ه.ق.

٢١. التفتازاني، سعد الدين، **شرح المختصر على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني**، الطبعة التاسعة، دار الحكمة، قم، ١٣٧٧ه.ش.

٢٢. الثعلبي النيشابوري أبو إسحاق أحمد بن إبراهيم، **الكشف والبيان عن تفسير القرآن**، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٢ه.ق.

٢٣. الثمالي، أبوحمزة ثابت بن دينار، **تفسير القرآن الكريم**، تحقيق: عبد الرزاق محمّد حسين حرز الدين / محمّد هادي معرفت، الطبعة الأولى، بيروت: انتشارات دار المفيد، ١٤٢٠ه.ق.

٢٤. الحسيني الشيرازي سيّد محمّد، **تبيين القرآن**، الطبعة الثانية، بيروت: دار العلوم، ١٤٢٣ه.ق.

٢٥. الحقّي البروسوي، إسماعيل، **تفسير روح البيان**، د. ط، بيروت: دار الفكر، د. ت.

٢٦. الخطيب القزويني، أبوالمعالي جلال الدين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، المعاني و البيان و البديع، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان: مؤسّسة الكتب الثقافيّة، دون تاريخ.

٢٧. الرازي، فخر الدين أبوعبد الله محمّد بن عمر، **مفاتيح الغيب**، الطبعة الثالثة ، دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠ه.ق.

٢٨. الراغب الإصفهاني، حسين بن محمّد، **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق: صفوان عدنان داودي، الطبعة الأولى، بيروت: دارالعلم، دمشق: الدار الشامية، ١٤١٢ه.ق.

٢٩. الزحيلي، وهبة بن مصطفى، **التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج**، الطبعة الثانية، بيروت ودمشق: دار الفكر المعاصر، ١٤١٨ه.ق.

٣٠. الزمخشري، محمود، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٧ه.ق.

٣١. الزوزني، **شرح المعلّقات السبع**، د.ط، بيروت، مكتبة المعارف، ١٤٠٨ه.ق.

٣٢. درويش، محي الدّين، **إعراب القرآن وبيانه**، الطبعة لبرابعة، سورية: دارالإرشاد، ١٤١٥ه.ق.

٣٣. السبزواري النجفي، محمّد بن حبيب الله، **إرشاد الأذهان إلى تفسير القرآن**، الطبعة الأولى ، بيروت: دارالتعارف للمطبوعات، ١٤١٩ه.ق.

٣٤. السكاكي، أبويعقوب، **مفتاح العلوم**، د. ط، د. ت.

٣٥. السمرقندي، نصربن محمّد بن أحمد **بحرالعلوم**، د. ت.

٣٦. الشوكاني، محمّدبن علي، **فتح القدير**، الطبعة الأولى ، دمشق: دار ابن كثير، بيروت: دار الكلم الطيب، ١٤١٤ه.ق.

٣٧. الشيباني، محمّد بن حسن، **نهج البيان عن كشف معاني القرآن**، تحقيق حسين درگاهي، الطبعة الأولى، تهران: بنياد دايرة المعارف الإسلامي، ١٤١٣ه.ق.

٣٨. شيخ مفيد، محمّد بن محمّد، **تفسير القرآن المجيد**، تحقيق: سيّد محمد علي أيازي، الطبعة الأولى، قم: مركز انتشارات دفتر تبليغات إسلامي، ١٤٢٤ه.ق.

٣٩. الصادقي تهراني، محمّد، **البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن**، الطبعة الأولى، قم: انتشارات مؤلّف، ١٤١٩ه.ق.

٤٠. الطباطبايي، سيّد محمّد حسين، **الميزان في تفسير القرآن**، الطبعة الخامسة، قم: انتشارات إسلامي جامعهي مدرسين حوزه علميه ١٤١٧ه.ق.

٤١. الطبرسي، فضل بن حسن، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، با مقدّمه محمّد جواد البلاغي، الطبعة الثالثة، تهران: انتشارات ناصر خسرو، ١٣٧٢ه.ش.

٤٢. الطوسي، محمّد بن حسن) **التبيان في تفسير القرآن**، مقدّمة شيخ آغابزرگ تهراني وتحقيق أحمد قصيرالعاملي، (د.ط) بيروت: دار إحياء التراث العربي، دون تاريخ.

٤٣. العاملي، علي بن حسين، **الوجيز في تفسير القرآن العزيز**، الطبعة الأولى، قم: دار القرآن الكريم، ١٤١٣ه.ق.

٤٤. فرّاء، أبوزكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تحقيق: أحمد يوسف النجاتي/ محمدعلي نجار/ عبدالفتاح إسماعيل شلبي، الطبعة الأولى، مصر: دارالمصرية للتأليف والترجمه، دون تاريخ.

٤٥. فيض الكاشاني، ملا محسن، **تفسير الصافي**، الطبعة الثانية، تهران: انتشارات الصدر، ١٤١٥ه.ق.

٤٦. ....، **الأصفى في تفسيرالقرآن**، الطبعة الأولى، قم: انتشارات دفتر تبليغات إسلامي، ١٤١٨ه.ق.

٤٧. القاسمي، محمّد جمال الدين، **محاسن التاويل**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨ه.ق.

٤٨. القرطبي، محمّد بن أحمد، ١٣٦٤ه.ش. **الجامع لأحكام القرآن**، انتشارات ناصر خسرو، طهران، ط١.

٤٩. الكاشاني، محمّد بن مرتضى، **تفسير المعين**، الطبعة الأولى، قم: انتشارات كتابخانه آية الله مرعشي نجفي، ١٤١٠ه.ق.

٥٠. المراغي، أحمد بن مصطفى، **تفسير المراغي**، د. ط، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت.

٥١. المظهري، محمّد ثناء اللّه، **التفسير المظهري**، د. ط، باكستان: مكتبة رشديّة، ١٤١٢ه.ق.

٥٢. مغنية محمّد جواد، **تفسير الكاشف**، الطبعة الأولى، طهران: دار الكتب الإسلامية، ١٤٢٤ ه.ق.

٥٣. مكارم الشيرازي، ناصر، **الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل**، الطبعة الأولى، قم: انتشارات مدرسة إمام علي بن ابي طالب، ١٤٢١ه.ق.

٥٤. ملاحويش آل غازي، عبدالقادر، **بيان المعاني**، الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الترقي، ١٣٨٢ه.ق.

٥٥. الميداني، عبد الرحمان حسن حبنّكة، **البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها**، الطبعة الأولى، دمشق: دارالقلم، بيروت: دار الشاميّة، ١٤١٦ه. ق.

٥٦. النيشابوري، محمود بن ابوالحسن، **إيجازالبيان عن معاني القرآن**، تحقيق: دكتر حنيف بن حسن القاسمي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٤١٥ه.ق.

٥٧. النيشابوري، نظام الدين حسن بن محمّد **تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٤١٨ه.ق.

٥٨. الهاشمي، سيّد أحمد، **جواهر البلاغة**، الطبعة الأولى، قم: مؤسّسة نشر العلوم الدينيّة، ١٣٧٠ه.ق.

الكتب الفارسية:

١. الحسيني شاه عبدالعظيمي حسين بن أحمد، **تفسير اثنا عشري**، الطبعة الأولى، طهران: انتشارات ميقات، ١٣٦٣ه.ش.

٢. الحسيني الهمداني، سيّد محمّد حسين، **أنوار درخشان**، تحقيق: محمّد باقر بهبودي، الطبعة الأولى، طهران: انتشارات كتابفروشي لطفي، ١٤٠٤ه.ق.

٣. گنابادى، سلطان محمّد، **بيان السعادة في مقامات العبادة**، ترجمه: خاني، رضا. حشمت اله رياضي، الطبعة الأولى، طهران: مركز چاپ و انتشارات دانشگاه پيام‌نور، طهران، ١٣٧٢ه.ش.

٤. القرشي، سيّد علي أكبر، **تفسير أحسن الحديث**، الطبعة الثالثة، طهران: انتشارات بنياد بعثت، ١٣٧٧ه.ش.

٥. النجفي الخميني، محمّد جواد، **تفسير آسان**، الطبعة الأولى، تهران: انتشارات إسلامية، ١٣٩٨ه.ق.

المقالات:

١- رضائي الإصفهاني، دكتر محمّدعلي، **زبان قرآن عرف عام يا عرف خاصّ**، پژوهشنامه علوم ومعارف قرآن كريم، شماره٣، تابستان٨٨.

دراسة موقع الراوي وآلياته في رواية ميرامار لنجيب محفوظ

الدكتور أبوالحسن أمين مقدسي*

الدكتورة شرافت كريمي**

الملخّص

لما كانت المعرفة نسبيةً للبشرفإن راوياً واحداً،سواء أكان الكاتب أوشخصية من شخصيات القصة، لا يلمّ بها من جوانبها كاملة والراوي العالم بكل شيء في الرواية لا يسيطر على كل الجوانب المطلوبة لدى الشخصيات. فيستفيد الكاتب من تقنيات السرد المختلفة؛ كتقنية تعدد الرواة ليوظّف العوامل والرواة المختلفين للغور في الأعماق البشرية ونياها وأعمالها. كان الرواة في ميرامار، وهم نفس الشخصيات المختلفة المشارب والمعارف التي تنقّلت في أيديولوجياها من التعقل والحكمة إلى التَّطرّف والجنون، ومن حبّ الخير للآخر وإسداء النصائح له إلى الحقد عليه وكراهيته.ومن هنا تعددت وجهات النّظر في الأحداث حسب الموقع الّذي يقف فيه الراوي لرصد العالم المحيط به،وقد يكون هذا الموقع أيديولوجياً أو دينياً أوسوى ذلك. فتتبدّل صور الأشياء بتبدّل المواقع ومخيلة القارئ، وتتبدّل هذه الصور على حسب الزاوية الّتي تُلتقط منها الصور وحسب المسافة الّتي تقع بين الراوي والأشياء. الرواة في هذه الرواية مشاركون في صناعة الأحداث، بل كانوا أبطالها؛ ينتمون إلى المكان والزمان اللذين تنتمي إليهما الشخصيات والأحداث وهم لا يحكون من الماضي فقط بل يسردون أيضاً الأحداث الّتي يعيشون فيها.

فأهمية هذه الرواية تكون في الشهادة على وقوع الحدث والمشاركة فيه من جهة ومعرفة وجهة نظر الراوي في ما يبثه ويرويه من جهة أخرى. تختلف صورة المكان في هذه الرواية بين راو وآخر. للمعلومات والحوادث مصادر وآليات مختلفة في هذه الرواية؛كالتذكر، والحوار، والمونولوج، والمشاهدة. فالرواية في ميرامار تقدم لنا عبر وعي الرواة عن طريق الحوار والمنولوج الداخلي وتيار الوعي. فميرامار هوالمكان المركز الّذي يضم هذه الشخصيات المتنافرة ولكنه لا يجمع بينها؛ فهم لا يشكلون أسرة يعرف أفرادها أشياء كثيرة ومعلومات جمة عن كل شخصية. ميرامار رواية ذات بنية متعددة الأصوات لأحداث واحدة؛ فلذلك تقوم على التكرار في كثير من مفاصلها؛ لأن وجهات النّظر تكون مختلفة حول الحدث الواحد والصورة الّتي يرسمها الراوي لنفسه تكون غالباً أوضح من الصورة الّتي يرسمها لسواه والتي يرسمها سواه له.

كلمات مفتاحية: ميرامار، نجيب محفوظ، آليات الرواية، الراوي، تعدد الرواة.

---

* – أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، طهران، إيران. Abamin@ut.ac.ir

** –أستاذةمساعدة،قسم اللغةالعربيةوآدابها،جامعة كردستان،سنندج،إيران.(الكاتبةالمسؤولة) karimi.sharafat@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢٠هـ.ش= ٢٠١٣/٠٣/١٠م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٦/١٥ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٩/٠٦م

المقدمة

تعد رواية ميرامار من الروايات متعددة الأصوات وتستوعب موضوعات هامة مثل التغييرات الاجتماعيّة ووضع المرأة في المجتمع المصري وأفكار الناس بعد ثورة يوليو ومشاكل المجتمع. إن تعدد السرد والأصوات تكون من الاستراتيجيات الحديثة الّتي دخلت في الرواية العربيّة في الستينيات؛ نجد هذا الأسلوب في «رجال في الشمس»و«ماتبقى لكم» لغسان كنفاني و«السفينة» و«البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا. إن الترجمة العربيّة لرواية وليم فوكنر «الصخب والعنف» الّتي قام بها جبرا إبراهيم جبرا كان لها تأثير كبير في تكوين السرد التعددي في الرواية العربيّة المعاصرة[١]. في هذا الأسلوب يختفي الكاتب من الرواية اعتقاداً بأنشخصيات القصة يجب أن تحكي ذاتها عن طريق مسرحة الحدث وعرض الأحداث وليس عن طريق السرد والحكي.

ميرامار هي إحدى روايات نجيب محفوظ الّتي نشرت سنة١٩٦٧. وكما يشير عنوانها، هي من الروايات المنسوبة إلى المكان؛ فميرامار هوبنسيون يقع في شقّة بالدور الرابع في عمارة تقع في مدينة الإسكندرية وتديره امرأة يونانية باسم «ماريانا». وهي في الخامسة والستين من عمرها. فغادر نجيب محفوظ في هذه الرواية مكانه المألوف في معظم رواياته وهو البيت والزقاق المصري إلى الفندق والشارع.

تقع الرواية في ٢٧٩ صفحة من القطع الوسط وهي من خمسة أقسام يرويها أربعة رواة وهم أبطال الرواية. لذلك تعتبر هذه الرواية نموذجاً لتعدد الرواة وتعدد وجهات النّظر في أسلوب الحكي.الرواية تقوم على أساس حدث رئيسي واحد وهوالثورة الاشتراكية في مصر ووجهة نظر مجموعة من الشخصيات الّتي تمثل أنماطاً من النسيج الاجتماعيّ والفكري لهذا الحدث في تاريخ مصر المعاصر. ففي هذه الرواية تتعدد الشخصيات الّتي لاتتولى رواية الأحداث في فصول خاصة بها فحسب، بل تشارك فيها؛ من مثل: زهرة، وماريانا، وطلبة مرزوق.

هدف هذا البحث هودراسة أبعاد السرد الروايي وتقنياته في رواية ميرامارويريد الإجابة على أسئلة منها:كيف يؤثر اختلاف الرواةووجهات النّظر المتعددة لحدث واحد في تحليل الرواية للأحداث وبيانها وتلقي القارئ لها؟كيف كانت مواقف الشخصيات الرواة في الأحداث وما دورالشخصيات الثانوية في هذا النوع من الرواية؟ ما مدى استفادة الكاتب من تقنية التكرار في الرواية وما أهدافه من هذه التقنية؟

وبعد الحصول على إجابات صحيحة على هذه الأسئلة يمكننا تحليل هذه الرواية والوصول إلى أسلوب علمي وأدبي لتحليل روايات ذات رواة متعدّدين بشكل عام.

عنى نقاد الرواية في الأدب المعاصربدراسة أدب نجيب محفوظ عناية خاصة؛ نذكر منهم غالي شكري في كتابه «المنتمي» الذي هودراسة في أدب نجيب محفوظ، حيث قام الكاتب بتحليل روايات

---

[١]. ويليام فوكنر، **الصخب والعنف**: صص١-٣٠.

محفوظ تحليلا موضوعيا ومنهجيا وروائيا.ومحمود أمين العالم في كتابه «تأملات في أدب نجيب محفوظ» حيث درس رواياته دراسة اجتماعية وتأريخية وأسلوبية. ومحمد زغلول سلام في كتابه «دراسات في القصة العربية الحديثة»، حيث قام بدراسة أصول القصة العربية المعاصرة واتجاهاتها وأعلامها ودرس جوانب متعددة من روايات نجيب محفوظ بشكل عام.

وهناك بحوث في إيران تناولت الحديث عن تعدد الرواة والأصوات في الرواية العربية ومنها رواية ميرامار. هذا وترجمت الرواية على يد رضا عامري في دار «نشر ني» سنة ١٣٨٦ش. وكتب الدكتور جواد أصغري مقالاً عنوانه «الرمزية في أدب نجيب محفوظ»،طبع في مجلة اللغة العربيّة وآدابها، العدد الثالث سنة ١٤٢٧ق. وثمت بحث وجيز عنوانه: «نگاهی به رمان ميرامار نوشته نجيب محفوظ= نظرة إلى رواية ميرامار لنجيب محفوظ» للباحث فرهاد أكبر زادة، نشر في جريدة «كارگزاران».وبحث آخر عنوانه: «يك عاشقانه منجر به قتل؛ نگاهي به چند صدايي در رمان ميرامار نجيب محفوظ= حبٌّ أفضى إلى جريمة؛ نظرة إلى تعدد الأصوات في رواية ميرامار لنجيب محفوظ» للباحث سجاد صاحبان زند، نشر في جريدة «اعتماد»، فيشهر شهريور١٣٨٧ش/أيلول ٢٠٠٨م. وهذا البحث الأخير يرتبط بالموضوع أكثر من سواه، رغم كونه مقالا صحفيا مختصرادرس تعدد الأصوات في رواية ميرامار بشكل موجز وناقص، وعلى الرغم من أنه ذو عنوان جيد إلا أنه لم يتطرق إلى ما يستلزمه البحث واكثر ما حواه هوالتعريف بالرواية وأحداثها.

الف- أبعاد السرد الروائي:

(١) الرواة الرئيسون وميزاتهم

ليست هذه الرواية ،كما شاهدنا، من روايات تيار الوعي ولكن الشخصيات فيها محلّلة تحليلاً وافياً من الداخل والخارج فهي شخصيات انتهازية؛ ما عدا شخصيتي عامر وجدي وزهرة. كما أنها شخصيات غير نبيلة؛كل منها يكره الآخر ويبحث عن مصالحه ولا تجمعها صفة واحدة وعلاقاتها مبتورة وكان الكاتب يسعى إلى جلاء خصائص الطبقات الّتي تمثّلها هذه الشخصيات في مصر آنذاك. وتضاء هذه الشخصيات بحديث صاحبها عن نفسه وعن ماضيه مرة وتضاء بحديث الرواة الآخرين مرات. وقد ساعد الكاتب في ذلك الصفحات الكثيرة الّتي كتبها بأسلوب حواري مكثف وكأننا أمام قراءة مسرحية. فالشيء الوحيد الّذي يوحّد هذه الشخصيات المتنافرة هوأنهم جاؤوا إلى البنسيون بدافع واحد وهوالبحث عن الأمان والهدوء والاستقرار؛ هاربين من ماضيهم.

الشخصية الأولى هي شخصية عامر وجدي الّذي بدأت الرواية به وانتهت معه وهوشيخ في الثمانين من عمره وصحته جيدة. وهووفدي سابق ومناضل سياسي وصحفي متقاعد ويتسم بالنزاهة والحكمة ويحاول أن يحمي زهرة وهي تثق به[1].يقول عنه الناقد غالي شكري:«هوكمرآة سحرية

[1]. نجيب محفوظ، **ميرامار**: صص٩٢ و ١٨٥-١٨٦.

ترسّبت تحت سطحها الأملس صور الماضي البعيد تنقّل في شبابه بين الأحزاب الوطنية المختلفة ثم صار كاتباً صحفياً بارزاً في كتّاب الوفد، كره الإخوان المسلمين و لم يفهم الشيوعيين، لم يكن حزبياً بالمعنى الحرفي للكلمة ولما جاءت الثورة رحّب بها. فالثورة بدورها لها جيلها وهو يشعر بأبوته الروحية لجيل الثورة. أبوة عامر وجدي لهذه الثورة هي المعادل الموضوعي لحرمانه من الأطفال فضلاً عن الزواج»[١]. فعامر وجدي هوالرجل الأمين على ثورة يوليو١٩٥٢ويشعر بأبوته الروحية لجيلها ومن هنا حاول أن يرعى زهرة ويقدم لها النصائح المتتالية لتنتهي الرواية بتوجيهاته لهذه الشابة الّتي رأى فيها البراءة والصدق والعناد والثورة، على ما هي عليه من تخلف وجهل وفقر.

الشخصية الثانية هي شخصية حسني علام الراوي الّذي جاء دوره ثانياً كممثل الطبقة الثرية من الملاكين. هوشاب من أعيان طنطا، متحلّل أخلاقياً ومستهتر وأصغر من سرحان. يحاول الاعتداء على زهرة ويحقد على سرحان ومنصور وحسني وكل ما حوله. فهو يرتاح لمرأى الخصومات الّتي تقوم بين الآخرين ولا يعرف شيئاً اسمه الحب ويتمنى الموت لكل من حوله من النّزلاء في البنسيون ويعجب كيف تهلك أجيال من الشباب كل يوم ويبقى عامر وجدي العجوز. حياته فريسة الضياع والحيرة ويكره طبقته ويكره الثورة ولا يرى فيمن يمتدحه إلّا خائناً أومنتفعاً وهو ينطلق كلّ يوم إلى امرأة ويقود سيارته بسرعة جنونية في شوارع الإسكندرية.

الشخصية الثالثة هي منصور باهي، وهوشاب في الخامسة والعشرين من عمره؛ وسيم يحمل شهادة عالية ويعمل مذيعاً بمحطة الإسكندرية وهوشقيق أحد ضباط المخابرات في القاهرة. هومثقف يساري لكنه ولكنه خال من الرجولة؛ يخون رفيقه وأستاذه فوزي ويؤدي به إلى السجن ويلاحق زوجته درية ويعدها بالزواج ولكنه يتخلى عنها ويتمنى الموت لسرحان وحسني ويعترف بأنه قاتل سرحان لكنه لم يقم بذلك إلّا في مخيلته. وربما يعود ذلك إلى الانهيارات المتتالية في شخصية منصور من جهة وخضوعه لسلطان شقيقه الضابط من جهة أخرى. فهومعقد ومنطو على نفسه، فيكون بذلك رمزاً لليسار الراديكالي الّذي أطاحت ثورة تموز-يوليو- ١٩٥٢ بآماله.

أما الشخصية الأخيرة فهي شخصية سرحان البحيري الذي هوشاب في الثلاثين من أصل ريفي يعمل وكيلاً لحسابات شركة الإسكندرية للغزل ويجسد الجيل الصاعد في ظل الناصرية. هووفدي سابق يعيش حياة عابثة تتهمه صفية بركات بأنه «خسيس وبورجوازي صغير وانتهازي كبير»[٢]. وتجلّت هذه الانتهازية بشكل واضح في صِلاته بالشخصيات الأنثوية في الرواية بدءاً بصفية إلى زهرة وثم علية وباستغلال الوظيفة الّتي يعمل بها حين اشترك في عملية تهريب الغزل من الشركة لبيعها في السوق السوداء وحلمه أن يتسلق إلى الطبقات العليا فيمتلك سيارة ومنْزلاً فخماً. ونجد الازدواجية بين

[١]. غالي شكري، **المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ)**:ص٤٣٦.

[٢]. نجيب محفوظ، **ميرامار**: صص٢٢٩-٢٣١.

أقواله وأعماله؛ يتحدث عن التحولات الاشتراكية والسوق السوداء ويخطّط لعملية التهريب في الوقت نفسه، وهويكره طبقة حسني علام وفي نفس الوقت هومعجب بأفرادهاويبحث بعيني لصٍّ عن علية وعن طريق إلى الثروة. وعندما سُدَّت الأبواب في وجهه بعد العملية، كان لابد من أن ينتحر. فهوشخصية انهزامية تسقط سقوطاً ذريعاً إزاء الأحداث على غير ما كانت عليه زهرة الّتي تخرج من الهزيمة والصدمة بعزيمة قوية.

وأمّا الشخصيات الثانوية غير الرواة، فلها حضور كبير في هذه الرواية. فرتبناها حسب أهميتها وحضورها وفاعليتها في نص الرواية وأحداثها كما يلي:

أ- زهرة سلامة؛ هي فلاحة جميلةهاربة من ظلم العادات والتقاليد في الريف وترفض أن تتزوج ممن لا تحب وقد اختار لها الأهل بعد وفاة أبيها رجلاً مسناً لا يناسبها. فالتجأت إلى البنسيون لتعمل خادمة وهي ملتقى معظم شخصيات الرواية. أحبّها الشباب الثلاثة سرحان وحسني ومنصور وتقدّم محمود أبوالعباس لخطبتها وكان عامر وجدي يعطف عليها ويرعاها وهي صبية أمية، فاستدعت الأستاذة علية لتدرسها القراءة والكتابة.كان سكان البنسيون يعيشون حياة اللّهو وهم متشائمون إلّا زهرة الّتي كانت تخرج من تجربة قاسية إلى أخرى وهي مؤمنة بغدٍ أفضل. يقول منصور باهي: «نظرت إلى زهرة المنفية الوحيدة وهي تجلس مفعمة ثقة وأملاً، فغبتها بل حسدتها»[١]. فهذه الشخصية تمثل مصر. وكأننا أمام حفيدة أوابنة لشخصية «سنية» في رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم[٢]. وقد احتلت هذه الشخصية مساحة كبيرة من الرواية وكانت محطّ اهتمام الشخصيات الأخرى لأغراض مختلفة.

ب- ماريانا امرأة يونانية في الخامسة والستين من عمرها، تدير البنسيون. هي امرأة عقيم تزوجت مرتين و لم تنجب. كان زوجها الأول ضابطاً برتبة كابتن، قتل في ثورة ١٩١٩، وكان زوجها الثاني صاحب قصر الإبراهيمية أفلس فانتحر فاضطرت إلى أن تعمل فافتتحت بنسيون ميرامار عام ١٩٢٥ ثم سلبتها ثورة يوليو ثروتها. فهي مستعدة لأن تعمل أي شيء في سبيل مصلحتها.

ج-هناك شخصياتأخرى لعبت أدواراً هامة في بنيةالرواية وقدجاء في عرض أقسامالرواية كثير من صفاتهاوخصائصها وملامحها مثل: طلبة مرزوق،صفيةبركات، محمود أبي العباس، درية، فوزي وسواها.

(٢) الرواة وحظهم من السرد في الرواية

عامر وجدي كان من أبطال الروايةوكان راوياً يستقل برواية القسم الأول والأخير منها ويكون القسم الأول الّذي يرويه تأسيساً للرواية وهوأطول أقسامها ويستغرق ٧٣ صفحة منها. يروي عامر

---

[١]. نجيب محفوظ، **ميرامار**، ص١٦٢.

[٢] راجع: توفيق الحكيم، **عودة الروح**: ص٤٣٧ ومحمّد زغلول سلام، **دراسات في القصة العربيّة الحديثة**: صص١٧٢-١٨٣.

الأحداث الرئيسة الّتي تكررت روايتها إلى حد ما عند الرواة الآخرين ويصف الشخصيات والأمكنة وصفاً دقيقاً ويبدأ بالوصف الشعري للإسكندرية الّتي يتشوق للعودة إليها ثم يعود إلى ميرامار بعد انقطاع طويل.

وكان طلبة مرزوق قد حضر في البنسيون قبل الشخصيات الأخرى. هو إقطاعي، من الأعيان ووكيل وزارة الأوقاف سابقاً ويكره سعد زغلول وحزب الوفد وقد وضع تحت الحراسة منذ عام أوأكثر لشبهة تهريب فخسر كثيراً من أمواله.يتعاطى الخمور وابنته تعمل مع زوجها في الكويت[١].

وتحضر زهرة سلامة إلى البنسيون. هي فلاحة جميلة وهاربة من ظلم العادات والتقاليد في الريف وترفض أن تتزوج ممن اختاره لها جدها بعد وفاة والدها الّذي كان يرافقها إلى البنسيون ليؤمّن له بعض المنتجات الّتي تنتجها في الريف، ثم تعمل فرّاشة في البنسيون.

وتحضر بعد ذلك الشخصيات الأخرى وهم سرحان البحيري، حسني علام ومنصور باهي والمهم في أحداث هذا القسم أنّ زهرة قرّرت أن تتعلّم وأنّ علاقة أخذت تجمعها مع سرحان البحيري؛ فرفضت أن تعود إلى القرية الّتي جاءت منها لتعمل في البنسيون. فلما حاول حسني علاّم أن يعتدي عليها وهوسكران، دافعت عن نفسهاوعن شرفها بقوة ضارية. فاستيقظ سرحان وتضارب الرجلان ثمأخذ سرحان، الصحفي القديم ينصب شباكه حول مدرّسة زهرة؛ الآنسة علية محمد، فوقفت زهرة من ذلك موقفاً صارماً وبخاصة أن سرحان كان قد وعدها بالزواج فطردته صاحبة البنسيون، فغادره بقصد الزواج من الأستاذة. ثم وجد قتيلاً في طريق بالما وتوجّهت أنظار سكان البانسيون إلى عشيقته الأولى؛ صفية بركات،وكان الجميع في قلق ويخشون من التحقيق معهم.

يروي حسني علام القسم الثاني من الرواية في ٤٧ صفحة فنتعرّف أحداثاً لم نعرفها من قبل. كان حسني يقيم في فندق سيسيل بالإسكندرية وهو يمتلك مئة فدان ولكنه لم يكن مثقّفاً، كما يخبرنا هو عن ماضيه. وعلى الرغم من أنه رجل من الأعيان إلا أنه كان يسارياً مشغوفاً بالثورة على طبقته وهوشاب عنيد كما جاء على لسان عمه[٢].

يلاحق حسني علام زهرة. وكان مستهتراً بالقيم الدينية، يزور بائعات الهوى ويعتبر النساء حريماً متنقلاً لمزاجه[٣] فتفضحه كثير من اعترافاته. ويلاحق أي امرأة شابة لتكون خليلة له و لم تسلم الأستاذة علية من شباكه. فهو منسبّب الشجار الّذي دار بين سرحان البحيرّي وبائع الصحف محمود أبي العباس وأيضاً يعيد على القارئ حكاية شجاره مع سرحان البحيري حين أراد علام أن يعتدي على زهرة

---

١. المرجع نفسه: صص ٢٨-٢٩.

٢. المرجع نفسه: ص٩٥.

٣. المرجع نفسه: ص١٠١.

وهوسكران ويقدم تفصيلات جديدة لهذا الحدث[١]. ثم يعيد حكاية تحول سرحان البحيري من التلميذة زهرة إلى المعلمة علية والشجار الّذي وقع بين زهرة وسرحان وتدخّل ماريانا في المعركة إلى جانب زهرة التي تطرده. ويهدد حسني علام سرحان علانية بأنه سيقتله ثم وجد جسد البحيري في طريق بالما. يعتزم حسني أن يشتري ملهى الجنفواز وكان يخشى أن يستدعى للتحقيق لأنه كانوا حداً ممن يكرهون سرحان. يردد الراوي عبارة «فريكيك ولا تلمني» التي وردت في معظم الصفحات أكثر من عشر مرات وهكذا يعبر عن سعادته إذا حدث أيّ حادث معه أومع سواه لمصلحته.

ويروي منصور باهي القسم الثالث من الرواية الذي يستغرق ٦٠ صفحة،ويطالع القارئ بعض الأحداث ووجهات النّظر الجديدة. فهويكره سرحان وحسني علام ويحترم عامر وجدي الّذي استفاد من مقالاته في مهنته. ويروي شيئاً من مغامراته النسائية خارج البنسيون؛ فقد كان ذا صلة بـــالطالبة «درية» في الجامعة لكنها تزوجت من أستاذه وصديقه «فوزي» فيستطيع منصور أن يعيد هذه الصلة بعد أن قُبض على الزوج. يتركها منصور بعد مدة ويتراجع عن قراره لأنه لايريد العلاقة الّتي تقيد حريته. ثم يروي أحداث البنسيون وما يتصل بشخصياته. فيعيد علينا حادثة الشجار بين سرحان وعشيقته القديمة صفية بركات، كما يعيد علينا حكاية محاولة محمود أبي العباس خطبة زهرة والشجار الّذي دار بين زهرة وسرحان حين قرّر الزواج من علية. منصور الّذي يرفض الارتباط بأية امرأة بالزواج، يعرض الزواج على زهرة ولكنها تردّ طلبه لأنها واثقة من أنه يحب سواها[٢]. ويتبين للقارئ أن الراوي منصور يتمنى الموت لسرحان، إذ يرى نفسه في ما يشبه الحلم أنه يطعنه بمقص وينهي حياته ولكن الأحداث تكشف عن شيء آخر.

وفي القسم الرابع الّذي يستغرق ٥٧ صفحة،يطالعنا الراوي سرحان بحيري بإعجابه بجمال زهرة الّذي جعله يهجر شقته، حيث كان يعيش مع زميل له، فتقع زهرة في حبه وتستسلم له بالرغم من قوة إرادتها وعنادها وقد كانت تحلم بالزواج منه كما وعدها.ثم يسرد لنا المعركة الّتي دارت بينه وبين صفية في البنسيون وقيام زهرة بالحجز بينهما وادعاء سرحان بعد ذلك بأنه كان قد خطب صفية ثم هجرها من أجلها ولما طلبت زهرة منه الزواج، راودها بزواج غير متعارف عليه؛ فهويريدها عشيقة بلاقيود في حين أنها تحلم بزواج شرعي.ثم يبين لنا صلته بالأستاذة علية وقدأخذ يلاحقها حتى استطاع أن يوقعها بشباكه ويكشف لنا سرحان عن شخصيته الانتهازية حين أخذ يوازن بين الأستاذة والتلميذة[٣].

---

[١]. المرجع نفسه: صص١٢٣-١٢٤.

[٢]. المرجع نفسه: صص١٩٢-١٩٣.

[٣]. المرجع نفسه: صص٢٢٩-٢٤٠.

يزور سرحان أسرة علية ويتم التعارف بينهما ويروي محاولة محمود لأن يخطب زهرة ورفضها لذلك، كما يروي المعركة الّتي وقعت بينه وبين محمود واعتذار محمود منه في ما بعد واعتراف سرحان له بأن علام هوالّذي افترى عليه تلك الكذبة[1]. ويروي المعركة الّتي دارت بينه وبين حسني. وبعد أن اكتشفت زهرة حقارة سرحان واتفاقه مع الأستاذة على الزواج، طردته ماريانا من البنسيون. فينتقل سرحان إلى بنيسيون أيفا ويتشارك مع علي بكير في عملية تهريب يتم كشفها قبل إتمامها، فيخرج من البار يائساً ثم يقتل في طريق بالما.

في القسم الأخير من الرواية يعود عامر وجدي ليتسلّم مرة أخرى دفّة الرواية في هذا القسم الّذي يستغرق ١٥ صفحة وهو يختلف عن الأقسام الأخرى، لأنه لا يعيد علينا رواية الرواة السابقين. فيكون هذا القسم بذلك خاتمة سرد الأحداث الّتي مرّت. يبدأ عامر وجدي من النهاية الّتي وصل إليها الرواة السابقون ويسرد علينا ما جرى في البنسيون بعد أن وجد سرحان قتيلاً وخوف النزلاء من التحقيق معهم،ولكن منصور يدّعي، وهومتعب، بأنه هوالّذي قتل سرحان البحيري.وتقرر ماريانا طرد زهرة من الخدمة في البنسيونويقترح طلبة على ماريانا أن يمضيا سهرة رأس السنة معاً ويقرر حسني علام مغادرة البنسيون ويظل عامر وجدي مع زهرة، يحاول أن يحلّ لها مشكلتها. ثم تنشر الصحف خبر مقتل سرحان واعتراف منصور بالجريمة،ولكن الطبيب الشرعي يؤكد أن الوفاة حدثت بسبب قطع شرايين رسغ اليد اليسرى بموسى الحلاقة لا بضرب الحذاء كما اعترف منصور، وبذلك تكون الوفاة نتيجة انتحار لصلة القتيل بجريمة التهريب. وترحل زهرة مع تمنيات عامر وجدي لها بالتوفيق، وتنتهي الرواية بآيات من القرآن الكريم.

(٣) موقف الرواة من القصة والأحداث

إن فن السرد يمكن أن يتحقق بطرق مختلفة ومن خلال توظيفه لتقنيات عدّة وإنتاج تأثيرات ونتائج مختلفة. فإضعاف الصوت الخاص بالمؤلف ضمن عمله يكون من أوضح الأسباب الكامنة وراء امتناع المؤلف من السارد العالم بكل شيء أوسردية «أنا» الراوي من قِبل شخصية ما. فهذا الفن السردي يمنح القارئ استقلالية أكثر في الفكر ويغيّر الرؤية الواحدة للعالم والمجتمع،حيث يؤكد هذا الشكل الفنيّ من الرواية كيفية النّظر إلى الحادثة أوإلى الشخصية من زوايا مختلفة.وهذا الفن يجعل القارئ مهتماً بتحديد خطاب المؤلف ضمن الرواية ويرتبط هذا الأسلوب من السرد برغبة في الموضوعية في فن الرواية وصوت المؤلف أكثر حيادية. إضافة إلى هذا، تعدد الرواة يمكن أن يوفر للقارئ رؤية في كيفية تغيير وجهات نظر الشخصيات في التعامل مع الحدث أوالشخصية؛ كما نرى هذا في رواية ميرامار.[2]

[1]. المرجع نفسه: ص٢٤٨.

[2]. حميد الحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**: صص٤٨و ٤٩.

التعدد في الرواة وفي أسلوب السرد يسبب إظهار تعاطف الكاتب مع شخصية معينة بشكل ما في الرواية لكن لا نشعر بأنه يكون مع شخصية معينة أوعقيدة أوفكرة خاصة، أويكون ضدها. هذه قيمة إيجابية للكاتب فهويكون شجاعاً بما فيه الكفاية ليتخذ موقفاً. مع هذا قد اُنتقد محفوظ بسبب عدم قدرته على الإفصاح وأما اتجاه النقاد والكتاب الّذين يرون في حيادية المؤلف الرفعة الفنيّة الّتي يكاد يكون مستحيلاً تحققها، هوالاتجاه المعاكس لأولئك الّذين يريدون من الكاتب أن يحذو حذواً نموذجياً ويتخذ موقفاً إيديولوجياً أو سياسياً صريحاً في الموضوعات المختلفة كالظلم والدِّين والعرف والسياسة وغيرها.

في كل قسم من أقسام ميرامار باستثناء القسم الأخير نجد مجموعة من الأخبار والمشاهد الوصفية والمذكرات الّتي يجمعها قاسم مشترك واحد، وهو أن الراوي هو الّذي يتسلّم دفّة البطولة ففيها ما يتصل بسكان البنسيون ويجري ضمن جدرانه وفيها ما يتصل بالشخصية الراوية ويجري خارج البنسيون وقد فصل بين هذه المشاهد والأخبار والمذكرات بفاصل كثير ويظل ما يختصّ بالراوي،فيفوق سواه في هذا القسم أوذاك ولكن الملاحظ أن أخباراً وأحداثاً تتكرر في الأقسام ولكل راووجهة نظره فيها ومن هذه الأحداث مثلاً صلة زهرة بسرحان ومحاولة محمود أبي العباس خطبتها والشجار الّذي دار بين صفية وسرحان ثم بين سرحان وزهرة والأهم من ذلك كله حادثة مقتله الّتي انتهت عندها الأقسام الأربعة الأولى والرواية تخلومن حدث متطور ومتنام، فيأتي القسم الأخير وهو الأقصر ليدفع بالأحداث في حركة سريعة إلى نهايتها.

قد نحّى الروائيّ نفسه عن السرد والكلام؛ كما يفعل المسرحي[1] فكانت الرواية موضوعية إلى حد بعيد وكلّف أربع شخصيات من شخصياتها بهذه المهمة الصعبة وهم رواة مختلفو المشارب والصفات؛ فالأول رجل عجوز وحكيم كان هادئاً ودقيقاً، أقرب إلى الموضوعية والعقل في القسمين اللذين قام بروايتهما. يصف الأشياء كما هي وينظر إليها مِن منظر من يريد الخير للجميع.

أما الرواة الثلاثة الآخرون فهم من جيل الشباب وكل واحد منهم يسعى إلى مصلحته الخاصة ويحقد على الآخرين ولذلك يتعذر أن تقوم أيّ شخصية بأيّ علاقة مع شخصية أخرى تخلومن المنفعة فهي شخصيات انتهازية ، وفارغة من القيم والعادات والأخلاق ولذلك ألقى نجيب محفوظ تبعة الرواية على ذمة هؤلاء الرواة لكي لا تكون النّظرة إلى الأشياء والموضوعات والشخصيات والأحداث واحدة ومن هنا كان المؤلف يرى بعيون رواته ويروي من وجهة نظراتهم المختلفة.

نلاحظ أن الراوي في الأحوال كلها شخصية خيالية، وإن كان لها صفات يكاد القارئ يتلمّسها في شخصيات الواقع، تضطلع بعبء الرواية وتعيش في زمن الأحداث وتشاهدها وقد تشارك في صنعها قولاً وفعلاً. هذا ما يعيدنا إلى رواية شهرزاد في ألف ليلة وليلة وعيسى بن هشام في مقامات الهمذاني

[1]. يمنى العيد، **الرواي: الموقع والشكل؛ بحث في السرد الروائي:** ص١١٩.

أو الحارث بن همام في مقامات الحريري. فالرواية تكون نموذجاً من أهم تقنيات السرد الأدبي في روايات النصف الأخير من القرن العاشر حتى الآن في الرواية العربيّة.

الرواة في هذه الرواية مشاركون في صناعة الأحداث، بل كانوا أبطالها؛ ينتمون إلى المكان والزمان اللذين تنتمي إليهما الشخصيات والأحداث وهم لا يحكون من الماضي فقط بل يسردون أيضاً الأحداث الّتي يعيشون فيها وأهمية هذه الرواية تكون في الشهادة على وقوع الحدث والمشاركة فيه من جهة ومعرفة وجهة نظر الراوي في ما يبثه ويرويه من جهة أخرى. فيمكن أن نتوقف هنا عند نظرة الرواة والشخصيات إلى ماريانا صاحبة البنسيون اليونانية؛ فهي امرأة غريبة تعيش في مصر منذ زمن بعيد. إلى حد ما ترمز إلى الاستعمار في مصر[١]وتجمع الشخصيات جميعها على أن ماريانا لا تهتم بزهرة بقدر ما تهتم بمصلحتها؛ فهي تراقبها وتحافظ عليها ليس لأنها تحبها بل لتكون الصفقة التجارية الّتي هي تبيعها[٢].

لا تختلف نظرة الشخصيات لزهرة كثيراً، باستثناء عامر وجدي، فالشخصيات الشابة؛سرحان وحسني ومنصور تنظر لها على أنها جسد للبيع يعمل في البنسيون ولا تختلف نظرة طلبة مرزوق عن ذلك فهو يتنبأ لها أن يكون مصيرها في الحانات ويقول، بصراحة:«إنها فقدت كل ما تملك»[٣]وهو يحاول أن ينال منها لأنه «يحتقر الفلاحين الّذين تنتمي إليهم زهرة.ينظر مرزوق إلى الثورة والقاهرة بمنظار أسود ويشك فيمن حوله من سكان البنسيون؛ كأنهم جاؤوا إلى البنسيون لِيلاحقوه وهم عيون للدولة وفي رأيه «البنسيون انقلب إلى وكر للجواسيس»[٤].

(٤) وجهات النّظر المتعددة لحدث واحد

الرؤية المتعددة أنشأت طريقة جديدة للمعرفة الروائيّة الّتي تكون حصيلة مجموعة من المعارف الجزئية. إن الراوي في الرواية الّتي تعتمد على هذه الرؤية لا يقدم إلا معرفة جزئية عن الحدث الواحد ولا تكتمل المعرفة إلا بتقدّم الأجزاء الأخرى من جانب الرواة الآخرين الّذين لا يملكون بدورهم إلا جزءاً من هذه المعرفة. إن الحدث الواحد يقدم لنا عبر مظاهر متعددة؛ إذ بدأ الكاتب يبدّل ما عرف بالشخص الأول أوالشخص الثالث السارد العالم بكل شيء بالسرد التعددي والأصوات المختلفة.

في رواية ميرامار اقتضى تعدد وجهات نظر الشخصيات واختلافها حول الحدث الواحد، أن يعمد نجيب محفوظ إلى هذه الرؤية المتعددة كتقنية تسمح بتقديم الحدث من زوايا نظر متعددة. لقد تصدى النقاد المعاصرون من النقد للراوي العليم الّذي يتبنى وجهة النّظر العارفة بكل شيء على اعتبار أنها

[١]. جواد أصغري، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**، مجلة اللغة العربيّة و آدابها، ص١٥.

[٢]. نجيب محفوظ، **ميرامار**: ص٥٩.

[٣]. المرجع نفسه: صص٤١و٧٩.

[٤]. المرجع نفسه: صص٣٢ و ٤٦ و ٥١.

تتخلى بالإيهام بالواقع ورأوا أن وجهة النّظر المحدودة أوالرؤية الواحدة لا تمكن من الانفتاح على آفاق الحياة المتشعبة المتناقضة. فنرى في بعض من الروايات أن الكاتب يختفي من الرواية إيماناً بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها عن طريق الحدث وعرضه وليس عن طريق السرد فقط. ففي هذا القسم من الرواية، الرواية تحكي ذاتها ولا يحكيها المؤلف ويكون الفنان في عمله مثل إله غير مرئيفي خلقه ولكنه أكثر نفوذاً، حيث نحس وجوده فيكل مكان وزمان دون أن نراه. فالشكل الفنّيفي ميرامار ليس مجرد لعبة شكلية أوتجربة أسلوبية، إنما كان له أساس مضموني والرواية بما تزخر بها من الشخصيات المتناقضة وبما يمور فيها من الصراعات، كانت تفرض هذا الشكل القائم على الرؤية المتعددة. في هذه الرواية «تلعب وجهة النّظر دوراً أساسياً لا من حيث الشكل الفنيّ فحسب بل من حيث الرؤية الّتي تقدمها والّتيلا يخرج الشكل الفنيّ عن كونه أداة لتوصيلها. نستطيع أن نربط بين توظيف هذه الرؤية السردية وحاجة الإنسان إلى الحرية؛ في أن يقول ما يريد قوله بنفسه دون وصاية. لأن الحقيقة لم تعد في صوت الراوي وحده بل هي في هذه الأصوات فتعددت وغدا له نطقها ورؤاها.»[1]

سنأخذ إحدى حوادث الرواية لنرىكيف رآها كل راومن زاوية رؤيته الخاصة؟وكيف يكون للحدث الواحد عدة وجهات نظر حسب اختلاف هذه الزوايا؟ مثلاً نريفي مشاجرة سرحان البحيري وزهرة أن عامر وجدي يقدم هذا الحدث من وجهة نظره يقول: «لما رجعت إلى البنسيون وجدت المدام وطلبة مرزوق وزهرة مجتمعين في المدخل، مغلفين بكآبة أبلغ في إفصاحها عن أي تفجّع أوندب. جلست صامتاً وقد وضح لي ما وددت أن أسأل الآخر عنه. قالت المدام: تكشف أخيراً ذاك السرحان عن حقيقته. الحق أني طردته. ثم،وهي تشير نحوزهرة، هاجمها بلا حياء ثم أعلن بأنه ذاهب ليتزوج المدرّسة! ثم واصلت حديثها: أراد مسيومنصور باهي أن يناقشه، وإذا بمعركة تنشب فجأة، عند ذاك صرخت في وجهه أن يخرج إلى غير رجعة»[2].

إن عامر لم ير الحادث رأي العين وإنما سمعه من الآخر ولذلك نقل إلينا الحدث بصورة مجملة، ليس أثناء وقوعه بل بعد وقوعه بقليل، لأن جوّ الحادث لا زال مخيماً بكآبة على أهل البنسيون.

وأما حسني علام فيقول عن الحادث في تيار الوعي:«يحسن بي أن لا أغادر الحجرة ولكن ثمة حادث سعيد يقعفي حجرة البحيري. أجل مناقرة، بل مشاجرة، بل معركة بين روميوالبحيري وجوليت البحيرية، مامعنى ذلك؟ هل طالبته بإصلاح غلطته؟ هل رام التملص والهرب كما فعل مع صفية؟! إنه لأمر بالغ اللذة. فريكيكوانتبه جيداً واستمتع باللحظة البديعة.(وصاح الصوت الرنان: أنا حر؛ أتزوج بمن أشاء سأتزوج من علية.يا سيدييا بدوي! علية الأستاذة هل ألبي الدعوة لزيارة بيتها؟) هل تحول من التلميذة إلى الأستاذة؟ اشهد يا فريكيكو! أي يوم بهيج يا إسكندرية! لتحيا الثورة ولتحيا قوانين يوليو!

---

[1]. انجيل بطرس سمعان، **وجهة النّظر في الرواية المصرية**، مجلة الفصول،ص١٠٤.

[2]. نجيب محفوظ، **ميرامار**: ص٧٧-٧٨.

ها هو صوت المدام يرطن بالعربيّة وها هو صوت المذيع الهمام بلحمه ودمه وأخيراً تنازل بالاهتمام بشؤون الرعية وسيجد لا شك حلاً لهذه المشكلة الريفية»[١].

إذا كان عامر وجدي ينقل إلينا الحادث على شكل خبر سمعه من الآخر، فإن حسني علام ينقله إلينا بطريق مباشر عبر حاسة السمع وهكذا نبدأ في الاقتراب من معرفة أكثر للحادث من زاوية مختلفة. إنه ناقم على الجميع، ناقم على سرحان؛ لأنه،باعتباره مستفيداً من الثورة، من جهة،ومنفرداً بحب زهرة، من جهة ثانية، ناقم على منصور باهي لأنه يعتبره متكبراً ومن أعدائه الطبقيين. ولذلك نجد رؤيته للأحداث مغلقة؛ فيها الحقد والسخرية.

إننا نتلقى جزئيات الحادثنفسها الّتي تلقيناها عن طريق رؤية عامر، بنفس الترتيب؛ بيد أننا نجد اختلافاً في تقديم هذه الأخبار فالخبر عن نشوب المشاجرة حسب رؤية عامر مجمل:«هاجمها بلا حياء» وأسلوب الإعلان عن القرار يكون غير مباشر:«أعلن بأنه ذاهب ليتزوج المدرّسة»[٢]ونتيجة مناقشة منصور مذكورة ولكن دون تفاصيل: «أراد مسيوباهي أن يناقشه وإذا بمعركة جديدة تنشب»[٣].

أما من زاوية رؤية حسني، فنجد الخبر عن المشاجرة يمتاز ببعض التفاصيل الّتي تصله عن طريق السمع والّتي يلونها بمشاعره اتجاه أبطال الحدث ونلاحظ بأن الأسلوب المستعمل في الإعلان عن القرار أسلوب مباشر:«أنا حرّ أتزوج بمن أشاء سأتزوج من علية»[٤] كما نجد نتيجة محاولة منصور: «ها هو صوت المذيع الهمام بلحمه ودمه، أخيراً تنازل بالاهتمام بشؤون الرعية وسيجد، ولا شك، حلاً لهذه المشكلة الريفية»[٥].

وأما وجهة نظر منصور باهي؛ فهو يقول: «فتح الباب بعنف، فوضحت الأصوات تماماً. زهرة وسرحان! رأيتهما في الصالة وجهاً لوجه كديكين والمدام تحول بينهما وكان سرحان يصرخ في غضب هادر:

-أنا حر. أتزوج بمن أشاء. سأتزوج من علية.

وزهرة غاصبة كبركان عزّ عليها أن يعبث بها، أن تنهار آمالها وهي الخاسرة. إذن قد نال إربه ويريد أن يولي وجهة أخرى. اقتربت منه ثم أخذته من يده عائداً إلى حجرتي. كان ممزق الثوب في أكثر من موضع دامي الشفتين وراح يصيح:

-شريرة متوحشة. فطالبتُه بالهدوء ولكنه تمادى في الغضب وهو يقول:

---

١. نجيب محفوظ، **ميرامار**، ص١٢٦.

٢. المرجع نفسه: ص٤٢.

٣. المرجع نفسه: ص٤٣.

٤. المرجع نفسه: ص.٨٥

٥. المرجع نفسه: ص٩٠.

-تصور! تريد حضرتها أن تتزوج منّي! ضقتُ به فسألته: لم أرادت أن تتزوج منك؟

-إسألها! اسألها!

-إني اسألك أنت. نظر إلى لأول مرة في إنتباه، فقلت: لابدّ من سبب يبرر طلبها.

-ماذا تعني؟

فقلتُ بغضب: أعني أنك وغد، أستاذ! فبصقتُ في وجهه وأنا أصرخ:على وجهك ووجه كل وغد وكل خائن. وسرعان ما اشتبكنا في عراك عنيف»[1].

فإدراك الراوي للحادث ليس عن طريق خبر ينقل إليه ولا عن طريق حاسة السمع كما في حالتي الراويين السابقين ولكنه عن طريق الرؤية البصرية وهكذا تبدأ معرفتنا في الاقتراب من كنه الحادث الحقيقي كلما تدرجنا من وسائل إدراك أدنى إلى وسائل إدراك أرقى عبر الطرق الآتية:

١-الحادث المسموع عن الآخر. ٢-الحادث المسموع ولكن بشكل مباشر عن طريق حاسة السمع.

-٣ الحادث المرئي رأي العين.

إن الراوي منصور باهي يروي الحادث السابق نفسه، ولكنه يلونه بأفكاره واحتمالات تحمل وجهة نظره: «عز عليها [زهرة] أن يبعث بها؛ أن تنهار آمالهاوهي الخاسرة. إذن قد نال إربه ويريد أن يولي وجهة أخرى» وإذا كان حسني علام قد أغفل نقل نتيجة محاولة منصور لتهدئةومناقشة منصور وسرحان الّتي ذُكرت بشكل مجمل على لسان ماريانا في الفصل الخاص بعامر وجدي، فإننا نتلقاها عبر رؤية منصور بشكل مفصل من خلال الحوار الساخن بينهما، حيث نستكشف أن سبب المعركة بينهما لم يكن خيانة سرحان لزهرة فحسب،ولكن الخيانة بصفتها المجردة متجسمة فيه،حيث يعاني منصور من عقدتها الّتي يريد التخلص منها. إن سرحان يجسد ما يعانيه منصور من أزمة بسبب تخليه عن رفاقه ومبادئه وإن حنقه عليه ما هو إلا حنقه على نفسه كما یقول «علیوجهك وعلى وجه كل وغد وخائن»[2].

أما وجهة نظر سرحان البحيري: فهو يقدم الحادث السابق من وجهة نظره كما يلي:

«-اعترفت الخنْزيرة بمقابلتك و لم يدهش أحد من والديها ولكنهم دهشوا جميعاً لتطفلي أنا! خرست، خرست تماماً وقالت بتقزز وغضب: لم يخلق الله أمثالك من الجبناء؟

-زهرة! كل ذلك يقوم على غير أساس. إن هو إلا تخبط يائس، راجعي نفسك يا زهرة يجب أن نذهب معاً.

لم تسمع كلمة مما قلت؛ إذ واصلت كلامها قائلة:ماذا أفعل لا حق لي عليك، وغد حقير، غر في ألف داهية!

---

[1]. المرجع نفسه: صص١٨٣-١٨٤.

[2]. المرجع نفسه: ص١٢٠.

وبصقت في وجهي، غضبت. رغم موقفي المخزي غضبت. ثم صحت بها:زهرة!

فبصقت في وجهي مرة أخرى أعماني الغضب فصرخت: اذهبي وإلا كسرت رأسك.

إنقضّت عليّ ولطمتني بقوة مذهلة ولطمتني الثانية فقدت وعيي، فانهلت عليهاوهي تبادلني الضرب والصفع بقوة وإذا بالمدام تهرول نحونا. أبعدتها عني، فصحت في جنون:أنا حرسأتزوج بمن أشاء وسأتزوج علية. جاء منصور باهي فمضى بي إلى حجرته. لا أذكر أيّ حديث تبادلنا ولكني أذكر تهجمه عليّوكيف اشتبكنا في صراع جديد»[1].

فهنا ترك الراوي سرحان البحيري ذكر مشاجرته مع منصور لأنه كان فاقداً لوعيه الكامل نتيجة غضبه وغليانه بعد مشاجرته مع زهرةوربما لأنه لا يريد أن يبين للقارئ السبب الحقيقي لمشاجرته معهالذلك جاءت رؤيته لحادث المشاجرة غير واضحة. يقدم لنا حادث المشاجرة مع زهرة عبر رؤية واضحة عن طريق الحوار في جزء منه، وعن طريق السرد الخاص في جزء آخر. إننا هنا أمام الحادث منظوراً إليه من زاوية نظر أشد قرباً؛ من زاوية من عاش الموقف بشكل مباشر، لا من تلقّاه عن طريق حاسة السمع أوحاسة البصر أثناء وقوعه كما في حالة الرواة السابقين. فتتكشف لنا حقيقته والباعث على وقوعه بعد أن روي أربع مرات من خلال وجهات نظر مختلفة؛ فكانت كل نظرة تعمق معرفتنا عن هذا الحادث وتزيدنا قرباً منه.

إذا كان الراوي في «الرؤية من الخلف» يتمتع بمعرفة غير محدودة تتجاوز القدرة البشرية، فهو يكشف أسرار النفوس، فإن الراوي في هذه الرؤية محدود المعرفة، لا تتعدى معرفته ما يرى أوما يسمع. إن معرفته تساوي معرفة شخصية واحدة. ففي رواية ميرامار الّتي لا يتولى فيها شخص واحد عملية السرد كما سبق الذكر، نجد أن الراوي فيها هو نفسه الشخصية. فتكون معرفته هي معرفة الشخصية لأنه إنما يتحدث بلسانها. لقد الغيت المسافة بين الراوي والشخصية حينما التقيا معاً في الراوي-الشخصية؛ ذلك الراوي الّذي يروي بضمير المتكلم «أنا».

إن الراوي الأول-عامر وجدي- في ميرامار لا يعرف إلا معتمداً على مصادر معينة هي الّتي تساعده على الإخبار. فإذا كنا قد تعرفنا على بعض المعلومات عن زوج ماريانا الأول والثاني عن طريق حوار دار بينه وبين ماريانا، فإن معلومات أخرى عنهما سنعرفها من خلال وصفهما لنا عن طريق صورهما على الجدار:

«أجلت البصر في الجدران المنقوش عليها تاريخها. هاك صورة الكابتن بقبعته العالية وشاربه الغزير في البدلة العسكرية؛ زوجها الأول ولعله حبيبها الأول والأخير الّذي قتل في ثورة ١٩١٩ وعلى مرمى

[1]. المرجع نفسه: ص٢٥٥.

البصر في الصالة في ما وراء البارفان صورة الزوج الثاني ملك البطارخ وصاحب قصر الإبراهيمية؛ أفلس ذات يوم وانتحر»[١].

إن المعرفة الّتي ينقلها لنا الراوي قد استقاها؛ إما من ماريانا نفسها في زمن سابق حين يسوق المعلومات المتعلقة بالزواج الثاني، أوعن طريق البصر من خلال الصورة الفوتوغرافية؛ صورة كابتن بقبعته العالية، أوعن طريق الاستنتاج؛ «ولعله حبيبها الأول والأخير».

لما كانت معرفة الراوي محدودة، فإنه كثيراً ما يلجأ إلى ترك الشخصية، تقدم نفسها بنفسها عن طريق الحوار أويقدم جانباً من جوانها عن طريق الحوار الداخلي المسرود يأتي كتعليق على قول الشخصية؛ «راحت تدلك بشرة وجهها بليمونة وهي تقول:كنت سيدة يا مسيوعامر، أحب الحياة الحلوة والنور والأبهة والملابس والصالونات.

-رأيت ذلك بعيني.

-ولكنك لم تر إلا صاحبة البنسيون.

-كانت تهل أيضاً كالشمس.

-وكان النزلاء من السادة ولكن لم يعزني ذلك عن تدهوري.

-لماذا لم تتزوج يا مسيوعامر؟

-سوء الحظ. ليتنا أنجبنا ذرية.

-أوه! كان كلا الزوجين عاقراً»[٢].

نتزود عن طريق الحوار بأخبار عن الشخصيتين معاً، ماريانا وعامر، وعن طريق الحوار الداخلي،نعرف الجانب الّذي حاولت ماريانا إخفاءه في الحوار على شكل تعليق من الراوي- الشخصية. ففي الفصل الخاص بعامر وجدي نجد شخصية أخرى وهي ماريانا فتتولى أحياناً دور الراوية ولكن عن طريق تفاعلها مع الراوي- الشخصية عبر الحوار، بيد أنها لا تروي إلا عن ماضيها كما في النص السابق، أوعندما تحكي عن شخصيات أخرى تقدم جوانب من حياتها الماضية أوالحاضرة مثل زهرة وطلبة مرزوق، ولكن دائماً عن طريق الحوار؛ مثل:

«-زهرة بنت رجل طيب.

-زهرة ستعمل عندي.

اجتاحني إحساس غريب بالفرح والضيق معاً ثم سألت: أجاءت تعمل خادمة؟

-نعم؛لِم لا؟! ستكون على أي حال في مركز ممتاز.

-كانت تستأجر نصف فدان وتزرعه بنفسها. ما رأيك في ذلك؟

---

[١]. المرجع نفسه: ص١٨.

[٢]. المرجع نفسه: صص٢٠-٢٢.

-جميل ولكن لم تركت أرضها؟

-لقد هربت.

-هربت؟!

أراد جدها أن يزوجها من عجوز مثله لتخدمه والباقي معروف»[١].

وأما طلبة مرزوق، فكان الراوييقدم جوانب من شخصيته، عن طريق الوصف وعن طريق السرد بدعوى أن له به سابق معرفة. «يميل إلى القصر والبدانة، منتفخ الشدقين له عينان زرقاوان، ذوطابع أرستقراطي لا تخطئه العين؛ عرفته من بعيد بحكم مهنتي على عهد النضال السياسي والحزبي.»[٢] فإن ماريانا ستقدم لنا جوانب أخرى في الحوار الدائر بينها وبين عامر وطلبة مرزوق:

«-طلبة بك تلميذ قديم للجزويت؛سنستمع الأغاني الأفرنجية معاً ونتركك لتتعذب وحدك.

-كان يملك ألف فدان، كان يلعب بالمال لعباً.»[٣]

إن الراوي عامر يخبرنا بأحداث كثيرة تتعلق باعتراف منصور بجريمة القتل وبتبريره هذه الجريمة ثم هو يكشف لنا عن الحقيقة الّتي أكدها الطبيب الشرعي وهي أن وفاة سرحان كانت ناتجة عن قطع شرايين الرسغ وليس بالضرب بالحذاء حسب اعتراف منصور. ثم هو يكشف العلاقة بين القتيل وجريمة التهريب. إن الراوي يحتال على القارئ بهذه العبارة الّتي تفسر لنا هذه المعرفة الغنية الّتي يملكها؛ تقول: «ها هي الصحف تحمل إلينا أنباء الجريمة» أي أن هذه الأخبار كلها إنما هي مستقاة من الصحفغير أن الراوي حين يقدم نفسه يكون أكثر معرفة بنفسه. إنه يعلن عن أفكاره ومشاعره ويكشف أسراره ويقد مرأيه في الشخصيات وفي الحدث الرئيس ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يزودنا بتفسير ما للأحداث قبل أن تكون الشخصية قد وصلت إليه.

(٥) رؤية الراوي الخارجية للأحداث

كان الراوي في ميرامار؛ حينما يقدم لنا نفسه ووعيه وأحاسيسه، يستخدم الرؤية من الداخل ويعتمد الرؤية من الخارج حين يحكي عن الشخصيات الأخرى سواء منها الّتي تقوم بمهمة الحكي أوالّتي لا تقوم بها. إن الراويفي الرؤية من الخارج يعرف القليلعن الشخصيات. إنه يستطيع أن يصف لنا فقط ما يسمع وما يرى،ولكنه لا يمكن أن يدخل وعي وشعور أي شخصية؛ مثلاً حينما نقرأ في نص الرواية: «ماريانا أخذت حماماً ساخناً عقب عودتها من عند الطبيب. ها هي تجلس ملفوفة في برنس أبيض»[٤] نراه يبقى على السطح ولا تتجاوز معرفته هذه الرؤية السطحية إلى رؤية عميقة تسبر غور

[١]. المرجع نفسه: صص٣٨-٣٩.

[٢]. المرجع نفسه: ص٢٩.

[٣]. المرجع نفسه: ص٣٠.

[٤]. المرجع نفسه: ٢٥.

الشخصيات وتتغلغل في أفكارها وأسرارها. إنه يبقى على مسافة من معرفة ما يدور من أحداث لهذه الشخصية أوتلك. فهو لا يتابع شخصياته حيث تمضي لينقل لنا أخبارها ووقائعها. فعلى القارئ أن ينتظر هذه الأخبار والوقائع حتى تأتيه من طرف شخصية مشاركة في الحدث أوينتظرحتى يحل دور الشخصية-الراوية الأخرىحتى نعرف الأحداث والمواقف الّتي رأيناها مع الراوي-الشخصية السابقة رؤية سطحية أو لم نرها نهائياً لاختفاء أبطالها عن أنظاره. فعندما تدخل ماريانا بصحبة زهرة القادمة من الريف إلى داخل البنسيون وتغيبان معاً عن نظر عامر وجدي، لا ندري شيئاً عن زهرة ولا عن سبب قدومها إلى البنسيون، والّذي سيتولى إخبارنا بكل ذلكهي ماريانا عبر الحوار الدائر المشار إليه سابقاً بين الراوي وطلبة وماريانا.

إن الراويي جهل أشياء كثيرة عما يرىويبقىفي منطقة الظل، يطرح التساؤلات ويظل القارئ معه في هذه المنطقة إلى أن يخرجا معاً حين يأتي الجواب عن بعض تلك التساؤلات على لسان إحدى الشخصيات. نقرأ في الفصل الخاص بعامر وجدي: «وجدتني وحيداً بعد ذهابها أنظر إلى عيني زوجها الأول وينظر إليّ ترى من قتلك، وبأيّ سلاح قتلك؟كم من جيلنا قتلت قبل أن تقتل؟» ويأتي الجواب على لسان ماريانا في ما بعد: «أشارت إلى صورة الكابتن وعادت تقول: قتله طالب من الطلبة الّذين أخدمهم اليوم.»، ثم نقرأ الشاهد التالي: «وأنا خارج من الحمام، رأيت في الطرقة شبحين؛ زهرة وسرحان البحيري في مهامسة أومناجاة. لعله أراد أن يداري موقعه، فرفع صوته متحدثاً في بعض الشؤون الّتي تُعدّ الفتاة مسؤولة عنها. مضيت إلى حجرتي كأنما لا أرى ولا أسمع»[1].

فما الّذي كان يدور بين هذين الشبحين؟ إن الراوي يوجد في مجال الرؤية السطحية والمعرفة المحدودة حتى الألفاظ المستعملة في هذا الخبر تؤكد هذه المعرفة غير الواضحة؛ استعمال لفظ الشبحين واستعمال «أو» للتخيير في «مهامسة أومناجاة»، ثم استعمال حرف (لعل) الّذي لا يدل على يقين. وفي الفصل الخاص بسرحان البحيري سنعرف العلاقة بينه وبين زهرة بكل تفاصيلها. ونقرأ في النص الخاص بعامر وجدي: «ارتديت الروب وغادرت الحجرة وأنا من الانزعاج في النهاية، وجدت الجميع قد سبقوني إلى المدخل. البعض في حال استطلاع مثلي. أما سرحان البحيري فكان سائراً متسخطاً وهو يسوي الكرافتة وياقة القميص،كذلك زهرة كانت مسفرة الوجه من الغضب وقد تمزقت طاقة فستانها، وراح صدرها يعلو وينخفض على حين مضى حسني علام إلى الخارج بالروب آخذاً معه امرأة غريبة وهي تصرخ وتسب وقد بصقت في وجه سرحان البحيري قبل أن يغيبها الباب».

هذا الحادث الّذي يمثل مشاجرة سرحان البحيري وصفية، يقدم لنا من خلال وجهة نظر عامر وجدي بشكل سطحي؛ بحيث لا نرى من الحادث إلا مظهره الخارجي. ثم إننا لا نعرف شيئاً عما جرى لصفية بمجرد أن غيبها الباب بمعية حسني علام ولكننا سنعرف الحادث في شكله العميق في

---

[1]. المرجع نفسه: ص ٥٧.

الفصل الخاص بسرحان البحيري. غير أننا سنبقى في منطقة الجهل بالنسبة لخروج صفية وحسني علام. ففي الفصل الخاص بحسني علام سنعرف ما توقفت عنده معرفة الراويين السابقين: عامر وسرحان؛ أي الخارج عن مجال رؤيتهما. فنقرأ في فصل حسني علام: «أخذت المرأة الغريبة من معصمها وذهبت بها خارجاً، دفعتها برقة أمامي معلناً عن أسفي واضعاً نفسيفي خدمتها.كانت تغلي بالغضب غلياناً؛ تسب وتلعن»[١].

إن الروايات المختلفة الّتي قدمت لنا حول حادث المشاجرة بين سرحان وزهرة بعضها كان يمثل الأمر الظاهر وبعضها الآخر يمثل الأمر الواقع والحقيقة. بمعنى آخر هناك مستوى ظاهر ومستوى كامن، إلى أن يبرز، وهو في الحقيقة المستوى الحقيقي والواقعي. على سبيل المثال تقول ماريانا مبينة العلاقة بين سرحان والمرأة الغريبة؛ صفيةالّتي تشاجرت معه داخل البنسيون:«الفتاة كانت خطيبته أو هذا ما فهمته»[٢].

إن ماريانا هنا تقدم ذلك الظاهر الّذييوقظ فضول القارئ إلى معرفة تفسير أقرب إلى الحقيقة. أما الحقيقة الكامنة فستظهر في الفصل الخاص بسرحان، حيث سنكتشف أن صفية مجرد عشيقة لسرحان. يقول عامر وجدي: «وفي صباح اليوم الثالث لاعتكافي اقتحمت المدام غرفتيفي غاية من الإزعاج ثم قالت لاهثة: أما سمعت الخبر؟ ثم وهي تغوص في المعقد الكبير: قتل سرحان البحيري!وجد قتيلاً في طريق البالما»[٣].ومرة أخرى تقدم ماريانا المستوى الظاهري للواقع،وأما المستوى الحقيقي، فسيترك مكتوماً حتى نهاية الرواية، حيث يأتينا خلال سرد عامر عن طريق أخبار يقرأها في الصحف.

إن الرواة كثيراً ما يحاولون خداع القارئ فيلجأون إلى استغلال المستوى الظاهري للحدث ليخفوا عنه المستوى الحقيقي الكائن وليبعدوا ذهنه عن مجرد التفكير فيه. فحادثة المشاجرة الّتي وقعت بين سرحان وحسني علام قبل مقتله بيوم واحد والّتي تبادلا فيها الشتم والضرب إلى أن فرّق بينهما البواب ورفاقه، انتهت بالتهديد من طرف حسني علام: «تعال لأريحك من حياتك.»[٤] مما يدفع القارئ إلى الاعتقاد بأن قاتل سرحان البحيري هو حسني علام، في حين سيظهر منصورباهي الّذي حاول قتله بالفعل من خلال ما يرويه الرواة .

كثيراً ما يقدم الرواة في ميرامار وصفاً للاطار الطبيعيّ الّذي تتحركفيه. وهذا الوصف لم يقدم لحد ذاته أولغاية تجميلية، بل قدم ليقوم بوظيفة أساسية تتمثل في عكس العالم الداخلي للشخصية ونقل حالتها النفسية. فالإطار الطبيعي هو حالة نفسية وهو من سمات الشخص المميزة.

---

[١]. المرجع نفسه: ص١١١.

[٢]. المرجع نفسه: ص٦٠.

[٣]. المرجع نفسه: ص٨٢.

[٤]. المرجع نفسه: ص١٣٣.

إن الإطار الطبيعي المهيمن على الرواية هو الإسكندرية ببحرها وهوائها المتقلب في فصل الشتاء وسمائها الممتلئة بالسحب ومطرها الّذي ينهمر انهماراً. فنقرأ في وصف عامر للإسكندرية قوله: «الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع»[1].

فنلاحظ أن حالة الرضا والطمأنينة والارتياح الّتي ملأت نفس عامر وجدي في عودته إلى موطن ذكرياته ومسقط رأسه قد ظهرت واضحة جلية. وإن الشفافية الّتي وُصفت بها الإسكندرية تظهر حالة الرضا النفسي الّتي تغمر نفس عامر وجدي بالمصير الّذي آل إليه في آخر حياته، كما تعكس تفاؤله بأن يجد في الإسكندرية خير ملاذ.

في الفصل الخاص بحسني علام يقدم لنا حسني حالته النفسية من خلال وصفه للبحر: «وجه البحر أسود محتقن بزرقته يتميز غيظاً، يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه في اختناق. يغلي بغضب أبدي لا متنفس له. البحر يمتد تحتي مباشرة...، يتلاطم موجه في تثاقل وهو كظيم، بوجه أسود ضارب للزرقة منذر بالغضب، يضطرم بباطن محشوبأسرار الموت»[2]. إن هذا المشهد يعكس عالم حسني الداخليّ الّذي تعتمل فيه مشاعر الغيظ والتمرد على طبقته الّتي رفضته واليأس والقنوط والضيق والإحساس الحاد بالمصير الإنساني المحتوم. إن هذا المشهد هو إسقاط لحالته النفسية المتناقضة وقد يعكس لنا الراوي، من خلال الإطار الطبيعي، الرغبات الكامنة والصبوات المطمورة الّتي تتوق إليها الشخصية، فضلاً عن الحالة النفسية الناقمة والمزاج السوداوي، كما في حالة منصور باهي الّذي يترجم المشهد التالي اشتياقه إلى ثورة شاملة وتغيير جذري: «البحر يترامى تحت سطح أملس باسم الزرقة، فأين العاصفة الهوجاء؟ والشمس تهوي إلى المغيب مرسلة شعاعاً يلتحم بأهداب سحائب رقيقة، فأين جبال الغيوم؟ والهواء يلاعب سعف النخيل في غابة السلسلة بمداعبات شفافة رقيقة فأين الرياح الهوج المزلزلة؟»[3]

فنلاحظ أن نجيب محفوظ في هذه الروابط يطمح إلى تحقيق هذا النوع من الرواية الّتي نادى بها «هنري جيمس»(Henry James ،١٩١٦-١٨٤٣)؛ الرواية الّتي يختفي فيها المؤلف، فتحكي القصة نفسها بنفسها عن طريق تقديم الحدث على شكل مسرح.

وتبقى الرواية على العموم عبارة عن مشاهد متلاحقة مترابطة في ما بينها، تقدم لنا عبر وعي رواة- شخصيات عن طريق الحوار والمنولوج الداخلي وتيار الوعي، فتتحرك الأحداث أمامنا حية نابضة؛ في بناء سردي محكم وهذا البناء هو أقرب إلى المونتاج السينمايي؛ بحيث جاءت الرواية في معظمها مكتوبة بطريقة السيناريو؛ يتم الانتقال فيها من مشهد إلى آخر ومن زمن إلى آخر بواسطة علامات

---

[1]. المرجع نفسه: ص٧.

[2]. المرجع نفسه: صص١٩٧-١٩٨.

[3]. المرجع نفسه: ص١٩٩.

فاصلة، لا بواسطة تقنية الحذف السردية الّتي لا تستعمل إلا نادراً والحقيقة أن التجربة الروائيّة لنجيب محفوظ أخذت منذ رواية «أولاد حارتنا» تتجه نحوالتجريب واستيحاء التراث السردي العربيّ وتحدد ملامح الطريق إلى المعاني الأساسية للحياة الإنسانية: الكرامة والحرية والسلام والمحبة والعمل والكدح.

ب-تقنيات السرد الروائي

(١) مصادر المعلومات وآلياتها في ميرامار

للمعلومات مصادر وآليات مختلفة في هذه الرواية. أهمها: التذكر، الحوار والمونولوج والمشاهدة. فالرواية في ميرامار تقدم لنا عبر وعي الرواة عن طريق الحوار، المنولوج، المشاهدة والتذكر؛ فتتحرك الأحداث أمامنا حية نابضة.ففي التذكر صفحات يقيمها كل راوعلى حدة، خاصة في بدايات الأقسام؛ إذ يتضمن الحديث عن ماضي الراوي قبل أن يحلّ في ميرامار؛ فالراوي الأول عامر وجدي يتذكر مقابلته للباشا في وساطة لرجل فقد ابنه في الجهاد فكان المقطع التالي في ذاكرة الراوي:

«-عامر بك!كن شفيعي عند دولة الباشا.

وقلت للباشا:يا دولة الزعيم! ليس الرجل ذا كفاءة ممتازة ولكنه فقد ابنه في الجهاد وجدير لذلك بأن يرشح عن الدائرة.

وافق على اقتراحي. كان يحبني ويتابع مقالاتي باهتمام صادق ومرة قال لي: أنت كلب الأمة الخافق. كان رحمه الله ينطق القاف كافاً وسمع بها بعض الزملاء القدامى من رجال الحزب الوطني فكانوا كلما رأوني صاح صائحهم: أهلاً بكلب الأمة.»[١].

فيرواية ميرامار نجد للحوار صفحات ومقاطع كاملة تخلومن السرد فيظن القارئ أنه إزاء عمل مسرحي. يقدم الكاتب في الحوارات معلومات عن الشخصيات والأشياء والأحداث. مثلاً في حوار جرى بين حسني علام وعمه يكشف لنا عن شخصيته المتمردة وطبقته الّتي تخلّى عنها وعن مبادئها:

«-من جاءك هذا الحماس للثورة؟!

-هذا ما أعتقده يا عمي.

-لاأصدّقك.

-صدّقني بلا تردد .

ضحك ضحكة فاترة وقال:الظاهر أن اعتذار مرفت قد أطاح بعقلك!

فقلت باستياء:الزواج كان فكرة عابرة.

فقال باستياء أيضاً:رحم الله والدك، أورثك عناده دون حكمته!»[٢]

---

[١]. المرجع نفسه: ص١٣.

[٢]. المرجع نفسه: صص٩٤-٩٥.

أما المشاهدات فهي كثيرة ومختلفة؛ منها ما يقوم من شجار بين الشخصيات داخل البنسيون أوخارجه ومنها الوصف التخييلي للمكان كوصف الاسكندرية أو للأعمال الطائشة الّتي يقوم بها بعض أبطال الرواية كما فعل حسني علام في الرواية أوسوى ذلك.

(٢) تقنية التكرار في الرواية وأهدافها

ميرامار رواية ذات بنية متعددة الأصوات لأحداث واحدة؛ فلذلك تقوم على التكرار في كثير من مفاصله؛ لأن وجهات النّظر تكون مختلفة حول الحدث الواحد والصورة الّتي يرسمها الراوي لنفسه تكون غالباً أوضح من الصورة الّتي يرسمها لسواها ويرسم سواه له. فهو يبين لنا ما لا تعرفه الشخصيات الأخرى عن أسراره وقد تعرف الشخصيات الأخرى ما لايعرفه الراوي عن نفسه أحياناً. فيريد الكاتب من هذه التقنية واحداً من الهدفين التاليين:

١-«كشف الحقيقة من الجوانب المتعددة بحيث تكتمل الصورة في النهاية فيقوم هذا النوع من التعدد على التراكم. فكل صورة تكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية وكل هذه الأصوات تتضافر في بنية واحدة. ليس من الضروري أن تكون هذه البنية متناغمة بل لا بدّ أن تنطوي على تناقضات. ولكي يتحقق هذا النوع من البناء، لابد أن يوجد مرجع خارجي تقاس عليه الصيغ المختلفة. وهذا النوع يفترض وجود حقيقة خارجة عن الذوات المدركة. تستطيع هذه الذوات أن تتوصل إلى معرفتها. والتعدد في هذا السياق هو الطريق الّذي يسلكه القارئ في طريقه إلى معرفة الحقيقة ولكنها حقيقة متشعبة ومعقدة»[١].

٢-«إثبات أننا لا نستطيع التوصل إلى معرفة، أيّاً كانت طبيعتها؛ معرفة العالم، معرفة الآخر ومعرفة أنفسنا. وكل ما هنالك إدراكات أوانطباعات تتركها الظواهر على الذات المدركة ومن هنا يصبح كل شيء نسبياً طبقاً لإدراك الذات الّتي تختبر الظواهر بل إن هذه الظواهر ليست سوى إسقاطات من قِبل الذات نفسها. فيصبح العالم المعرفي شتاتاً من الإدراكات، لايربط بينها سوى وحدة كيان الذات المدركة»[٢].

ولما كانت المعرفة نسبيةً فإن راوياً واحداً لا يلمّ بها من جوانبها كاملة ولذلك كان الرواة في ميرامار مختلفي المشارب والمعارف وتنقّلوا في أيديولوجياتهن من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ومن التعقل والحكمة إلى التطرف والجنون ومن حب الخير للآخر وإسداء النصائح إلى الحقد عليه وكراهيته والتمني له بالموت العاجل ومن هنا تعددت وجهات النّظر في الأحداث والحكم عليها حسب الموقع الّذي يقف فيه الراوي لرصد العالم المحيط به من خلاله وقد يكون هذا الموقع أيديولوجياً أودينياً أوسوى ذلك. فتتبدّل صور الأشياء بتبدّل المواقع من جهة وبتبدّل مخيلة القارئ من جهة أخرى. وأيضاً

[١]. سيزا قاسم، **بناء الرواية**: ص١٤٧.

[٢]. المرجع نفسه: ص١٤٨.

تتبدّل هذه الصور على حسب الزاوية الّتي تُلتقط منها الصور وحسب المسافة الّتي تقع بين الراوي والأشياء.

(٣)نظرة الرواة للمكان في الرواية

في الرواية يختلف المكان من شخصية إلىأخرى ومن راوإلى آخر. البنسيون، البحر، الإسكندرية والحجرة (الغرفة) من الأماكن الّتي تعني بها الشخصيات أوجرت أحداث الرواية فيها. فالبنسيون بالنسبة لزهرة هو المنقذ مما فيه؛ فقد فرت من الريف لأنه المكان الّذي يعتدي عليها وعلى حياتها وعلى شخصيتها وأيضاً الأسرة بالنسبة إليها هكذا. ولكن هذا المكان الجديد تحول هو الآخر إلى وحش يعتدي عليها؛ فماريانا الّتي حمت زهرة من أهلها قد تتحول فيأي لحظة إلى من يستغلّ براءة هذه الريفية وكذا شأن سرحان البحيري وحسني علام ومنصور باهيالّذين حضروا إلى البنسيون بصفته مكاناً لاصطياد اللذائذوحولوا المكان من حماية زهرة إلى الاعتداء عليها حتى إن ماريانا قررت طردها من البنسيون[١].

تختلف صورة المكان في ميرامار بين راووآخر. فميرامار هو المكان المركز الّذي يضم هذه الشخصيات المتنافرة ولكنه لا يجمع بينها؛ فهم لا يشكلون أسرة يعرف أفرادها أشياء كثيرة ومعلومات جمة عن كل شخصية. فقد جاءت هذه الشخصيات إلى البنسيون وكل منها يحمل ماضيه وحاضره ومستقبله ويحاول أن يخفي ماضيه عن سواه؛ فلما قام الشجار بين سرحان وصفية بركات ادعى سرحان لماريانا بأنها كانت خطيبته ثم فسخ الخطبة ثم ادعى لزهرة بأنه هجر صفية من أجلها[٢].

إن النّظرة إلى المكان تختلف بين هذه الشخصية وتلك. فنظرة عامر إلى البنسيون نظرة أنس وألفة فله فيه ذكريات قديمة حين كانت ماريانا في ذروة شبابها وهو يعشق الإسكندرية عشقاً صوفياً ولذلك يبدأ روايته بهذا العشق:«الإسكندرية أخيراً، الإسكندرية نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء وقلب الذكريات المبلّلة بالشهد والدموع...»[٣]. هذه الجمل الشاعرية تحمل من الشوق للمكان ومن سحر المكان هذه الموسيقى المتدفقة وهذه الصور الّتي تميز مناخ الإسكندرية من سواها ويتجلى هذا الشوق للمكان بشكل أوضح حين يقترب من البنسيون ويأمل أن يجد فيه ما كان يجده أيام الشباب.كان الشوق يتزايد والراوي يقترب من العمارة الشاهقة. إن ذاكرته تقوده بعد عشرين سنة إلى بنسيون ميرامار.في المكان صفات كثيرة ومختلفة بالنسبة للشخصيات.

وحسني علام يتميز غيظاً على كل من حوله؛ يكره طبقته ويحقد على الآخرين ويسوق سيارته بسرعة جنونية في شوارع الإسكندرية. إن هذه الصفات تجلت في العبارة الأولى الّتي راح يصف فيها

---

١. المرجع نفسه: ص٢٦٩.

٢. المرجع نفسه: صص ٧٩ و ٢٦٤.

٣. المرجع نفسه: ص٧.

البحر–نموذجاً من الأماكن في هذه الرواية–من شرفته في فندق سيسيل: «فريكيكولا تلمني.وجه البحر أسود. محتقن بزرقة. يتميز غيظاً؛ يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه في اختناق. يغلي بغضب أبدي لامتنفس له»[١] فالوجه الأسود المحتقن بزرقة والّذي «يتميز غيظاً ويغلي بغضب أبدي لامتنفس له»، هو في حقيقة الأمر وجه حسني علام وقد أسقط هذه الصفات على البحر تماهياً بين الإنسان والمكان وليس الأمر مقتصراً على البحر وإنما الأمكنة تنضح بصفات هذه الشخصية؛ فهو يضيق بغرفته في الفندق لأنها تذكره ببيوت آل علام بطنطا، إذكانت الحجرة الّتي نزل بها في البنسيون مقبولة لأنها كانت قريبة من زهرة لتكون إحدى خليلاته[٢].

لاتختلف وجهات نظر هذه الشخصيات بين المكان الصغير والمكان الأكبر كثيراً لأن كل شخصية تنضح بما في داخلها وماضيها يفضحها في هذه الرواية فسرحان البحيري لا يعرف سوى الأمكنة الشبيهة بالبنسيون وإن تعددت أسماؤها وكذا شأن شخصية حسني علام أومنصور باهي أوطلبة مرزوق وإذا تنقلت هذه الشخصيات من مكان إلى آخر فإنها تنتقل إلى أمكنة شبيهة وإلى غايات متقاربة ومن هنا اختلفت شخصيتا عامر الّذي يحافظ على المبادئ والقيم وزهرة التي رأى فيها عامر شيئاً من مبادئه، فحاول أن يرشدها ويرسم لها الطريق. الإسكندرية سجن كبير بالنسبة إلى منصور باهيوهو منفي إليها بعد أن وظفه شقيقه في محطة إذاعة الإسكندرية.في رأيه العفن يجري مع الهواء وهو يحنّ إلى القاهرة حيث يستطيع هناك أن يخون صديقه وأستاذه في حريته وزوجته معاً وكذا شأن ماريانا المرأة اليونانية الحاقدة على الإسكندرية المعاصرة.في رأيها صارت هذه المدينة قذرة؛ بخاصة بعد أن فقدت زوجها وثروتها في ثورتين متتاليتين.

النتيجة

تكون ميرامارمن الروايات المسماة بالرواية ذات تعدد الأصوات والرواة ويدور موضوعها حول التغييرات الاجتماعيّة ووضع المرأة في المجتمع المصري بعد ثورة يوليوومشاكل المجتمع. إن تعدد السرد والأصوات من التقنيات الحديثة التي دخلت في الرواية العربيّة في الستينيات. في هذا الأسلوب يحكي الرواة المتعددون أحداث الرواية بدل السارد العالم بكل شيء أوسردية «أنا» الراوي من قِبل شخصية معينة. فهذا الفن السردي في ميرامار منح القارئ استقلالية أكثر في الفكر وتحليل الأحداث كي يصله إلى فكرة حول الإنسان والحياة الأحداث ويبدل الرؤيا الواحدة للعالم والمجتمع. فيؤكد هذا الشكل الفنيّ من الرواية كيفية النّظر إلى الحادثة أو إلى الشخصية من وجهات النظر المختلفة يسرد أحداث ميرامار أربعة رواة في خمسة أقسام بوجهات نظر مختلفة في الأحداث. كان الراويفي ميرامار يستخدم الرؤية من الداخل حينما يقدم لنا نفسه ووعيه وأحاسيسه ويعتمد الرؤية من الخارج حين يحكي عن

---

[١]. المرجع نفسه: ص٨٧.

[٢]. المرجع نفسه: ص٩١.

الشخصيات الأخرى سواء ما تقوم بمهمة الحكيوما لا تقوم بها. فالرواية ذات بنية متعددة الأصوات لأحداث واحدة؛ فلذلك تقوم على التكرار في كثير من مفاصله؛ لأن وجهات النّظر تكون مختلفة حول الحدث الواحد والصورة الّتي يرسمها الراوي لنفسه تكون غالباً أوضح من الصورة الّتي يرسمها لسواها ويرسم سواه له.إن النّظرة إلى المكان يختلف بين هذه الشخصية وتلك ولاتختلف وجهات نظر هذه الشخصيات بين المكان الصغير والمكان الأكبر كثيراً لأن كل شخصية تنضح بما في داخلها وماضيها يفضحها في الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

١. أصغري، جواد، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**، مجلة اللغة العربيّة وآدابها، ع: الثالث، ١٤٢٧ق، صص١٣-٣٥.

٢. جبرا، إبراهيم جبرا، **البحث عن وليد مسعود**، د.ط، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٥م.

٣. ـــــــــــ، **السفينة**، د.ط، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠م.

٤. الحكيم، توفيق، **عودة الروح**،د.ط، بيروت: دار الشروق، ٢٠٠٤م.

٥. الحمداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١م.

٦. سلام، محمد زغلول، **دراسات في القصة العربيّة الحديثة(أصولها،اتجاهاتها وأعلامها)**،الطبعة الأولى، الإسكندرية: دار المعارف، ١٩٧٣م.

٧. سمعان، انجيل بطرس،**وجهة النّظر في الرواية المصرية**،مجلة الفصول، ع:٢، المجلد الثاني،١٩٨٢م.

٨. شكري،غالي، **المنتمي(دراسة في أدب نجيب محفوظ)**، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف،١٩٦٩م.

٩. العالم، أمين،**تأملات في أدب نجيب محفوظ**، الطبعة الأولى، القاهرة:الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.

١٠. العيد، يمنى، **الرواي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي**، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى،١٩٨٦م.

١١. فوكنر، ويليام، **الصخب والعنف**، ترجمة: غسان كنفاني، د.ط، بيروت: دار صادر، ١٩٩٢م.

١٢. قاسم، سيزا، **بناء الرواية**،الطبعة الأولى، بيروت: دار التنوير،١٩٨٥م.

١٣. القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربيّة**، د.ط، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.

١٤. كنفاني، غسان، **رجال في الشّمس**، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠م.

١٥. ـــــــــــ، **ما تبقى لكم**، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ١٩٨٥م.

١٦. محفوظ، نجيب، **ميرامار**، الطبعة الثانية، القاهرة: دار مصر للطّباعة والنّشر، ١٩٩٧م.

منهج ابن الأنباري في شرح ألفاظ المعلقات

الدكتورة سمية حسنعليان*

الدكتور سيدمحمدرضا ابن الرسول**

الملخص:

نظراً للمكانة المرموقة للمعلقات في الأدب العربي، فضلاً عن استشهاد اللغويين والنحويين والمفسرين بأبياتها في العلوم المختلفة اللغوية، وخاصة النحوية والتفسيرية، واحتوائها على كثير من الألفاظ الجاهلية وغريبها، اهتم بها كثير من الشراح، ومنهم ابن الأنباري في شرحه «شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات».

وانسياقا من هذا يقوم هذا البحث على محاولة استخلاص المنهج الذي تميّز به ابن الأنباري في كتابه ذاك في شرح ألفاظ المعلقات مستخدماً المنهج التوصيفي- التحليلي.

وقد اتّضح من البحث أن ابن الأنباري اهتمّ بألفاظ المعلقات وخاصة غريبها كما أنه لم يأل جهداً في بيان القضايا الصوتية والصرفية. ومن هذا المنطلق سيحصل قارئ هذا الشرح على كثير من معاني الألفاظ الغريبة وشرحها، ومرادفاتها، وقضايا خاصة بها من جوانب مختلفة صرفية وصوتية.

إنّ إكثار ابن الأنباري في شرحه للألفاظ من ذكر الشواهد يدل على علمه الغزير واطلاعه الواسع على اللغة والنحو. وإنّ من أهمّ القضايا الصوتية والصرفيه التي ذكرها في شرحه هي: الإشارة إلى تذكير لفظةٍ ما أو تأنيثها، وبيان معنى الكلمات وتوضيحه من خلال تصريف الألفاظ المذكورة، والإشارة إلى إطالة الحركات والإبدال والإدغام والإعلال، وتوضيح دلالة المشتقات، وتخفيف اللفظ، وبيان ما في اللفظة من المدّ والقصر وكيفية كتابتها.

كلمات مفتاحية: المعلقات،الشروح،الألفاظ،ابن الأنباري،شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات.

المقدمة:

تعتبر المعلقات من أروع القصائد التي ورثها العرب من العصر الجاهلي، ولهذا أصبحت بؤرة من بؤر الدراسات اللغوية والأدبية. ونظراً لأهمية هذه القصائد في الأدب العربي تناولها عدد من العلماء بالشرح والتفسير والتوجيه اللغوي والنحوي والصرفي والصوتي، وما زال كثير من العلماء يهتمون بها

* - أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، إيران. (الكاتبة المسؤولة) hasanalian@isfedu.com

** - أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٨/١٤هـ.ش= ٢٠١٢/١١/٠٤م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٤/٠٨ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٦/٢٩م

وبشرحها، ومن هؤلاء العلماء أبوبكر محمد بن القاسم الأنباري[1] في كتابه المسمّى شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، وسمّاه الخطيب وياقوت والقفطي "الجاهليات" وقيل أنه كان سبعمائة ورقة. يعدّ هذا الشرح من أهم الشروح وأجمعها، حققه الأستاذ عبد السلام هارون، و صدرت أولى طبعاته عن دار المعارف سنة (١٩٦٣م). "قد يكون هذا الشرح في قمّة شروح القصائد السبع؛ فإنّ هذا الإسهاب الذي جرى عليه ابن الأنباري في تفسيره لها أتاح لنا الفرصة أن نطلع على واسع علمه و

---

١ . محمد بن القاسم بن محمد بن بشار بن الحسن بن بيان بن سماعة بن فروة بن قطن بن دعامة، أبوبكر الأنباري، المعروف بابن الأنباري. والأنباري أبوه و هو أبومحمد القاسم (ت ٣٠٤هـ)، نسب إلى الأنبار (خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ٧: ٢٢٦). فقد وُلد في بغداد يوم الأحد لإحدى عشرة ليلة خلت من رجب سنة إحدى وسبعين ومائتين (٢٧١هـ). واستقبل حياته في رعاية أبيه القاسم، و تلّقى العلوم والأدب من أبيه والعلماء الآخرين.كان أبوبكر إماماً في اللغة والنحو والأدب والقراءات والتفسير. كان من أعلم الناس بنحو الكوفيين وأكثرهم حفظاً للغة، وكان صدوقاً زاهداً متواضعاً فاضلاً، أديباً ثقة خيراً من أهل السنة حسن الطريقة (ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، ٩: ٣١٠؛ و ابن النديم، **الفهرست**، ٨٣). ومن جملة تصانيفه التي حفظها التاريخ أو حفظ بعض أسمائها هي:

ـــ " الأمثال"، "اللامات"، "الأمالي"، "خلق الإنسان"، "أدب الكاتب"، "الواضح في النحو"، "الموضّح في النحو"، "المقصور والممدود"، "شرح المفضليات"، "عجائب علوم القرآن"، "شرح قصيدة مشكل اللغة" تقع هذه القصيدة التي نُسبت إلى ابن الأنباري في "ثلاثة ومئة بيت وشرحها ابن الأنباري شرحاً موجزاً وقد وصل إلينا هذا الشرح فمنه مخطوطتان في دار الكتب الظاهرية" (محمد صالح الضامن، **ابن الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم؛ سيرته و مؤلفاته**، ٧١) ، "كتاب الألفات"، "المذكر والمؤنث"، "شرح الكافي" وهو نحو ألف ورقة في النحو، "إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز و جلّ "، "الهجاء والمجالسات"، وعند ياقوت هو كتابان: "الهجاء" و"المجالسات" (ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، ٩: ٣٠٨) ، "الرد على من خالف مصحف العامة" وعند ياقوت: "الرد على من خالف مصحف عثمان" و... (خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ٧: ٢٢٦، ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ٤: ٣٢١، ابن النديم، **الفهرست**، ٨٢، ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، ٩: ٣٠٨، محمد صالح الضامن، *ابن الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم؛ سيرته و مؤلفاته*، ٦٤).

كما صنع ابن الأنباري طائفة من دواوين شعراء الجاهلية والإسلام منهم: زهير، النابغة، عنترة، الأعشى، النابغة الجعدي، الراعي (ابن النديم، **الفهرست**، ٨٢). وهناك مخطوطة ببيروتية ضمّت ديواني عبيد بن الأبرص وعامر بن الطفيل برواية ابن الأنباري وشرحه، وقد نهض السير تشارلز لايل بتحقيق تلك المخطوطة لأوّل مرة ونشرها في ليدن عام ١٩١٣م، وقد استلّ حسين نصّار ديوان عبيد بن الأبرص من نشرة لايل ولكنه أعاد ترتيب النصوص على وفق تسلسل قوافيها الهجائية واكتفى من الشرح بشرح الغريب من المفردات وأصدر نشرته التي صدرها بترجمة مقدمة لايل في مصر عام ١٩٥٧م (محمود عبد الله الجادر، «ملاحظات حول منهج ابن الأنباري في رواية شعر عامر بن الطفيل و شرحه»، **المجمع العلمي العراقي**، ٢٦٩).

صادق نظره وحسن فهمه، وأنه لا يكاد يرى ثغرة في طريق الكمال إلّا حاول سدّها، فعالج النصوص من زوايا اللغة و النحو و التاريخ والأنساب معالجة كاملة، كما عقد المقارنات الأدبية التي اقتضته إيراد كثير من الشواهد النادرة التي لا تجدها في غير هذا الكتاب، و بيّن كثيراً من الصلات اللغوية والفنية بينها وبينالقرآنالكريم والحديثالنبوي"[١]. وبما أنهذهالقصائد تحتوي على كثير من الكلمات والألفاظ، فقد كان من الأهمية بمكان تسليط الضوء على طبيعة هذه الألفاظ ودراسة ابن الأنباري إياها.

من أهمّ الأهداف التي تقصد هذه المقالة أن تحققها هي: دراسة كيفية تعامل ابن الأنباري في كتابه هذا مع ألفاظ المعلقات، والإشارة إلى كيفية شرحه إياها.

والمنهج الذي يتبعه هذا البحث هو المنهج الوصفي ــ التحليلي لدراسة الألفاظ في كتاب ابن الأنباري.

أما بالنسبة إلى خلفية البحث فلا يفوتنا الذكر بأننا نكاد لا نجد بحثاً شاملاً وافياً لهذا الموضوع أي منهج ابن الأنباري في شرحه الألفاظ وما يتعلق بها كالقضايا الصوتية والصرفية، وهذا ما تكفلت هذه المقالة بدراسته، وإن كان هناك بعض الدراسات التي لا تخلو الإشارة إليها من جدوى:

١. مقالة **منهج تعامل ابن الأنباري مع الشاهد في شرحه على المعلقات**، سميه حسنعليان وسيد محمد رضا ابن الرسول، پژوهش‌نامه زبان وادبيات عربي؛ العدد ٢، ١٣٩٠ش، ص ٧٥ ــ ١٠٤، حيث أشار الباحثان إلى كيفية استخدام ابن الأنباري الشواهد المختلفة من القرآن الكريم والشعر العربي والحديث والأمثال لأغراض مختلفة كشرح الألفاظ الغريبة، وتأكيد المعنى، وتوضيح قضية نحوية أو صرفية، وبيان مسألة بلاغية، والإشارة إلى قضايا صوتية وعروضية.

٢. كتاب **ملاحظات حول منهج ابن الأنباري في رواية شعر عامر بن الطفيل و شرحه**، محمود عبد الله الجادر، المجمع العلمي العراقي. ١١٧ (١٤٢٦هـ): ٢٦٧ــ ٣٠٠، إذ بحث المؤلف عن منهج ابن الأنباري في روايه شعر عامر بن الطفيل وتابع شروحه لنصوص الديوان وبين أن الشارح اعتمد على منهج شرح المفردات بشكل أساس وتوظيف خبرته اللغوية ثم إحالته على نصوص القران والشعر القديم كما أن البحث قدم ملاحظات حول اضطراب بعض النصوص المستشهد بها مبدياً قناعته بأن اضطراب النسخ الخطية قد كان العلة في بعض هذا الاضطراب.

٣. كتاب **ابن الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم؛ سيرته و مؤلفاته مع ملحق فيه مجلس من أماليه، شرح خطبة عائشة أم المؤمنين في أبيها، مسألة من التعجب**، محمد صالح الضامن، دمشق: دارالبشائر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م، حيث إنّ عنوان الكتاب يدل على فحواه فقدم المؤلف بحثا كاملا

---

١. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص١٢.

عن سيرة ابن الأنباري ومؤلفاته كما للكتاب ملحق فيه ذكر مجلسا من أمالي ابن الأنباري كما شرح خطبه عائشة في أبيها.

٤. كتاب **الدرس النحوي في كتاب إيضاح الوقف والابتداء لأبي بكر محمّد بن قاسم الأنباري**، جايد زيدان مخلف، الحكمة ٢٣ (رجب ١٤٢٢هـ): ١٢٩ــ ١٥٠. وقد قسم المؤلف بحثه على أربعة مباحث مخصصا الأول للمؤلف وموضوع الكتاب وعلاقته بالنحو والثاني لمصطلحات الوقف عند ابن الأنباري والأصول العامة للوقف والابتداء والثالث للجملة العربية وتمام المعنى وأثره في الوقف والابتداء والرابع لمظاهر النحو الكوفي في الكتاب.

٥. مقالة **الإعراب في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر بن الأنباري: دراسة وصفية**، علي محمد المدني، مجلةجامعة الملك سعود.٧(١٩٩٥م):٣٩ــ٧١، إذ بحث المؤلف عن ظاهرة الإعراب في كتاب ابن الأنباري في شرح المعلقات وأشار إلى أهم الظواهر النحوية فيه نظرا إلى مذهبه النحوي.

٦. مقالة **فضاء النقد في شروح المعلقات (دراسة سانكرونية)**، سمية حسنعليان وسيد محمدرضا ابن الرسول، مجلة إضاءات نثدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد السابع، (خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م): ٤٩ــ ٨٢. إذ درس المؤلفان شروح المعلقات ومنها شرح ابن الأنباري وفق العقيدة البنيوية بطريقة سانكرونية وخطة بحثهما على محورين بارزين هما المقال والمقام ومن جراء ذلك سلطا الضوء على النقاط النقدية في تلك الشروح.

منهج ابن الأنباري في كتابه "شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال":

لم يصدر ابن الأنباري كتابه "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات" بمقدمة تبين عمله ومنهجه في الشرح هذا ويبدو من عنوان الكتاب أنه كسائر الشراح لم يختر عنواناً يشتمل على اسم المعلقات ولكنه انفرد باختياره تسمية "السبع الطوال الجاهليات" لهذه القصائد.

كان ابن الأنباري من العلماء الأجلاء الذين جمعوا بين علم غريب القرآن وشرح المعلقات وذكر السيوطي في كتابه، خلال إشارته إلى أشهر كتب الغريب، أنّ منهج ابن الأنباري في ذلك أنه جعل القرآن أصلاً واتخذ من الشعر سبيلاً إلى بيان غريبه، قال: "قد جاء عن الصحابة والتابعين كثيراً الاحتجاج على غريب القرآن ومشكله بالشعر، وأثار جماعة لا علم لهم على النحويين ذلك... وليس كما زعموه من أنا جعلنا الشعر أصلاً للقرآن، بل أردنا تبيين الحرف الغريب من القرآن بالشعر"[1].

١. جلال الدين عبدالرحمن السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ١: ١١٩.

إن ابن الأنباري أتى بمقدمات طويلة في بداية كل معلقة مشيراً إلى نسب الشاعر، موضحاً سبب إنشاد القصيدة مرورا بالحوادث التاريخية مستندا إلى العلماء والرواة الذين سمع منهم أو أخذ عنهم هذه الأخبار وزوّد قارئ شرحه بمجموعة ضخمة من المعلومات التاريخية والأخبار التي تتعلق بذاك العصر.

مصادر ابن الأنباري في شرحه على المعلقات

لم يُبن ابن الأنباري عن غرضه لكتابة هذا الشرح أو إملائه،كما أنه أملى كثيراً من كتبه في حلقات العلم في المسجدعلى طلابه، ولكن يبدو أن ماكان لهذه القصائدالمعروفة من الشهرةالواسعة وما لها من الأهمية في اللغة العربية نحواً، ولغةً، وتاريخاً، وتفسيراً جعل ابن الأنباري يأخذ في الاهتمام بها وشرحها.

يبدو لنا عند التأمّل في شرح ابن الأنباري أنه اعتمد على مجموعة كبيرة من الرواة واللغويين والنحويين لملاحقة روايات الشعر والشروح اللغوية والمسائل النحوية الواردة في أبيات المعلقات. في الجدول التالي رقم ١ إشارة إلى مصادر ابن الأنباري في شرحه للمعلقات:

الجدول رقم ١ــ مصادر ابن الأنباري في شرحه للمعلقات

ت	المصدر	مرات الأخذ
١	أبو جعفر أحمد بن عبيد	٢٦٢
٢	الأصمعي	١٨١
٣	الفراء	١٦٠
٤	أبو عبيدة	١٠٨
٥	يعقوب بن السكيت	١١٣
٦	ثعلب	٧٠
٧	أبو عمرو الشيباني	٥٥
٨	الطوسي	٥٤
٩	ابن الأعرابي	٤٤
١٠	هشام بن محمد الكلبي	٣١
١١	يونس بن حبيب	٢٣
١٢	الكسائي	٢٠
١٣	أبو محمد التوزي	١٤
١٤	أبو عبيد	١٣
١٥	هشام بن معاوية الضرير	١١
١٦	أبو زيد	١٠
١٧	عبد الله بن محمد بن رستم	١٠
١٨	أحمد بن حاتم	٨
١٩	أبو عمرو بن العلاء	٨
٢٠	قطرب	٨
٢١	سهل السجستاني	٦
٢٢	خلف الأحمر	٦
٢٣	المؤرج بن عمر الدسوسي	٥
٢٤	سلمة	٥
٢٥	عيسى بن عمر	٥
٢٦	الأثرم	٤
٢٧	عبد الله بن عباس	٤
٢٨	أبو زياد الكلابي	٤
٢٩	علي بن سليمان الأخفش	٤
٣٠	المفضل بن محمد	٤
٣١	هشام بن عروة	٣
٣٢	أبو عمرو العتري	٣

٣٣	أبو مالك	٣
٣٤	خالد بن كلثوم	٣
٣٥	عروة	٣
٣٦	المتلمس	٣
٣٧	منتجع بن نبهان	٣
٣٨	أبو الجراح العقيلي	٢
٣٩	عبد الله بن رألان	٢
٤٠	أبو عبد الله بن النكاح	٢
٤١	أبو هريرة	٢
٤٢	ثابت	٢
٤٣	عائشة	٢
٤٤	العباس بن الفرج الرباشي	٢
٤٥	عبد الله بن عمر	٢
٤٦	عبد الملك بن عمير	٢
٤٧	أبوه: القاسم بن محمد الأنباري	٢
٤٨	المازني	٢
٤٩	خراش بن إسماعيل بن العجلي	٢
٥٠	عمارة	٢
٥١	محمد بن سلام الجمحي	٢
٥٢	موسى بن محمد الخياط	٢
٥٣	موسى بن يحيى الكاتب	٢
٥٤	سماك بن حرب	٢
٥٥	ابن أخي ابن شهاب	١
٥٦	ابن محكان السعدي	١
٥٧	أبو بكر بن عباش	١
٥٨	أبو دهبل	١
٥٩	أبو زباد	١
٦٠	أبو سلمة	١
٦١	أبو عاصم	١
٦٢	أبو علي	١

٦٣	أبو محلم	١
٦٤	أبو معاوية	١
٦٥	أبو مليلة	١
٦٦	أبو منجوف	١
٦٧	أبو يوسف	١
٦٨	أحمد بن الدورقي	١
٦٩	أحمد بن محمد الأسدي	١
٧٠	اسحاق بن إبراهيم الخرساني	١
٧١	إسماعيل بن أبي عبدالله	١
٧٢	إسماعيل بن يحيى اليزيدي	١
٧٣	الأعشى	١
٧٤	جعفر بن كلاب	١
٧٥	حماد بن الرواية	١
٧٦	الحرمازي	١
٧٧	الحسن بن العتري	١
٧٨	سعيد بن سماك بن حرب	١
٧٩	سلم بن يزيد	١
٨٠	سيبويه	١
٨١	شريك	١
٨٢	الشعبي	١
٨٣	عبد الله بن خلف	١
٨٤	عبد الله بن لاحق	١
٨٥	عبد الله بن محمد بن قنفذ الوادي	١
٨٦	عبد الله بن مسعود	١
٨٧	عبد الملك بن عمير	١
٨٨	عبيد	١
٨٩	علقمة	١
٩٠	عم ابن أخي ابن شهاب	١
٩١	عمر بن بكير	١

٩٢	عيسى بن إسماعيل	١
٩٣	فقيه العرب	١
٩٤	القاسم بن معن	١
٩٥	القاسم بن يعلي	١
٩٦	قتيبة بن حمان الباهلي	١
٩٧	الكديمي	١
٩٨	محمد بن أحمد بن محمد المقدمي	١
٩٩	محمدبن‌عمران‌بن‌زيادبن‌كثيرالضبي	١
١٠٠	الهيثم بن الربيع	١
١٠١	الهيثم بن عدي	١
١٠٢	يونس بن متي	١

كما يظهر من الجدول أنّ الشارح استعان بأشهر النحويين، كالفراء، والأصمعي، وثعلب واستعان بأشهر اللغويين، كيعقوب بن السكيت وأبي عمرو بن العلاء وبأشهر المفسرين، كعبد الله بن عباس وبأشهر المحدثين، كأبي هريرة.

ويبدو أنّ أخذه من نحاة مدرسة الكوفة أكثر ولعل مذهبه النحوي هو من الأسباب التي حملته على الاستعانة بهؤلاء الكوفيين فهو كان ينتمي إلى مدرسة الكوفة واستخدم كثيراً من مصطلحاتهم في كتابه وسأشير إليها في ما بعد إن شاء الله تعالى، ولكننا نجده استعان بعلماء من أصحاب المذهب الآخر، إذ أخذ عن الأصمعي وهو بصري وقد احتلّ المرتبة الثانية في ثبت مصادره ولعل هذا يعني أنه كان يسعى وراء الشرح الصحيح حتى لو كان صادراً عن أصحاب المذهب النحوي الآخر.

وإذا أخذ ابن الأنباري عن تلميذ أستاذ ذكر ذلك دون ادعاء الأخذ عن الأستاذ، فمثلاً قال: "قال أبومحمد التوزي:سمعت‌الأصمعي"[١]، أو"قال‌عبدالله بن محمد بن رستم:سألت التوزيّ عن..."[٢]. والسؤال الذي يطرح نفسه هو أنه إذا ذكر هؤلاء الأساتذة مباشرة وبكثرة فلماذا عاد إلى ذكر التلاميذ؟

أجاب طلال حرب عن هذا السؤال وأشار إلى سببين، هما: «الأمانة، ورغبة الشارح في إظهار سعة اطلاعه عبر تعدد مصادره وكثرتها»[٣].

هذا العدد الضخم للمصادر وأسمائها في شرح ابن الأنباري يدلنا على اهتمامه البالغ بالرواية وإن كانت هناك مجموعة كبيرة من المصادر والمصادر المبهمة غير المحددة التي عبر عنها بـــ "يروى"(٢٥، ٣٠، ٤٢، ٥٤، ٥٦، ٦٠، ٧٢، و...)، "بعض أهل اللغة"(١٨، ٢٢، ٢٤، ٥٥، ٦٢، ٨٥،...)، "أهل اللغة" (٣٠٤)، "بعض الرواة"(٨٠)، "بعض النحويين"(٢٤، ٤٥)، "بعض البصريين"(٥٨، ٧٤،

١. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ٤٧٤.
٢. المصدر نفسه، ١٩٥.
٣. المصدر نفسه، ٦٣.

٨٢)، "بعض المفسرين" (٣٠٤)، "بعض الرواة"(٨٠)، "أكثر الرواة" (٦٣)، "البصريون"(٧٥، ٧٨، ١٤٣)، "قوم" (٢٦٥)، "رجل من بني الحرماز" (٤٠٣) و... .

عناصر شرح البيت عنده

كان ابن الأنباري نحوياً، لغوياً ذا معرفة واسعة بأنساب العرب وأحسابهم وأيامهم وتاريخهم، ولاشكّ أنه استفاد من علمه الغزير في شرحه للمعلقات. والعناصر الأصلية لشرحه هي تفسير المفردات الغريبة وبيان العبارات المشكلة والنحو.

و لم يهتم ابن الأنباري بمعنى كلّ بيت تحت عنوان خاص به و لم يأت بما يدلّ عليه كـ "المعنى" أو عبارة "يقول" أو... بطريقة ملتزمة في شرحه وكأنه ذهب إلى أن المعنى الكلي للبيت يتضح بشرح الألفاظ الصعبة فيه واكتفى بذلك وإن أشار إلى المعنى في شرحه بعض الأبيات.

احتوى شرحه غير تلك الأصول على الرواية والبلاغة وعلى الشرح للحوادث التاريخية والتوضيح للأعلام. وعنايته بالنحو والإعراب جلية كما نراه يوضح الأوجه الإعرابية المحتملة في الأبيات وأثرها على المعنى، كشرحه للبيت الأول لطرفة:

لِخَوْلَـــةَ أطـــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثَهمَـــدِ ظَلِلْتُ بها أبكي وَأبكـــي إلـــى الغَـــدِ

تفرغ في نهاية شرحه هذا البيت لدراسة الأوجه الإعرابية المحتملة وما يتفرع منها من اختلاف في المعاني وهي عنده أربعة أوجه نخرج من معرفتها بفائدة جليلة هي أثر تحديد متعلق حرف الجر في فهم المعنى[١].

منهج ابن الأنباري في شرح الغريب والألفاظ الصعبة

الألفاظ الصعبة مما اختّص بها كثيرٌ، ومنهم ابن الأنباري. شرحُه لهذه المفردات يدل على خبرته اللغوية وعلمه الواسع في هذا المجال. ومن أهمّ سمات منهجه في شرح الغريب هي:

ـــ تقليب الكلمة الواحدة على وجوه عدّة ليقدّم للقارئ أقصى ما يمكن أن تحويه من معان، فهو يقول في شرح البيت الـــ٤٩ لطرفة:

رَحيبٌ قِطابُ الجَيـــب مِنـــها رَفيقَـــةٌ بجَـــسِّ النَـــدامى بَضَّـــةُ المُتَجَـــرَّدِ

"الرحيب: الواسع، والرحبة: المتَّسَع. من ذلك قولهم: مرحباً وأهلاً، أي لقيتَ سعةً وأهلاً فاستأنس. قال الله عزّ وجلّ: ﴿لا مَرْحَبًا بِهِمْ﴾ [ص٣٨: ٥٩]، معناه لا لقوا رُحباً. قال الشاعر:

إذا جئـــتُ بَوّابـــاً لـــهُ قَـــالَ مَرْحَبـــاً ألا مَرْحَـــبٌ واديـــكَ غَيْـــرُ مَضَـــيقِ

١. المصدر نفسه، ١٣٤.

ويقال: قد رحُب المكان يُرحبُ رُحباً، إذا اتّسع، ويقال للفرس إذا أمر بالخروج إلى السّعة: أرْحِبْ وأرْحِبِي: اتّسعي"[١].

أو قال في شرح مفردة «كرّي» في البيت الـ٥٨ لمعلقة طرفة أيضاً: "كَرّي: عطفي، يقال: كَرَّ يكِرُّ كُرُوراً وكَرّاً، إذا عطف ورجع، والكَرُّ: الرجوع والعطف، والكَرُّ: الجبل العظيم الغليظ، وجمعه كُرُور... والكُرُّ بضمّ الكاف، حِسْيٌ صغير والجمع كرارٌ... قال أبوجعفر: الكَرُّ أشدّ القتال لأنه إنما يكُرُّ ليحميَ من انهزم"[٢].

ــ **الإشارة إلى جمع اللفظة إذا وردت مفردة في البيت**، وهناك نماذج كثيرة في شرحه ولكنّنا نشير إلى بعضها هنا، يقول في شرحه للبيت الـ٣٤ لامرئ القيس:

وَفَــرعٍ يَــزينُ المَــتنَ أسـودَ فــاحِمٍ أثيــثٍ كَقِنــوِ النَّخْلَــةِ المُتَعَثكِــلِ

"القِنْو والقُنو والقَنَا: العذق وهو الشمراخ والعَذْق بفتح العين: النخلة ويقال في جمع القنْو قِنْوانٌ وقُنْوانٌ، وحكى الفراء قُنْيان في جمع قِنْو"[٣].

وأشار في شرح البيت السادس لزهير إلى الجمع القليل والكثير للفظة «الربع»:

فَلمّا عَرَفــتُ الــدارَ قُلــتُ لِرَبعِهــا ألا انْعِم صَباحاً أيُّهــا الرَّبْــعُ وَاســلَمِ

"الربع: المنْزل، يقال: هذا ربع بني فلان، أي منزلهم ويقال في الجمع القليل أربُعٌ، وفي الجمع الكثير رُبوع ورِباع"[٤].أو كان يشير حيناً آخر إلى مفرد الكلمات إذا وردت جموعاً في البيت، كشرحه للبيت الأول لطرفة: "والأطلال: واحدها طَلَل، والطَّلَل: ما شخُص من آثار الدار،... ويقال في جمع الطلل أطلال وطلول. قال جرير:

بَقِيَتْ طُلولُكِ يا أُمَــيمَ عَلــى البِلــى لا مِثْــلَ مــا بَقِيَــتْ عَلَيــهِ طُلــولُ

والرسم: الأثر بلا شخص؛ جمعه أرسُم ورُسُوم"[٥].

وقد يكون العذر في ردّ الجمع إلى مفرده تسهيلاً لشرحه وقد يكون له العذر في ردّ المفرد إلى جمعه ممّا يشكل، وبدا الأمر عنده أقرب إلى المنهج الملتزم من الاختيار الآتي.

---

١. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ١٨٩.

٢. المصدر نفسه، ١٩٥.

٣. المصدر نفسه، ٦٢.

٤. المصدر نفسه، ٢٤٣.

٥. المصدر نفسه، ١٣٢.

ــ **الاهتمام بأصل الكلمات** أهي كلمة رومية أم فارسية معربّة وفي الحقيقة تتسع دائرة شرح الكلمة الغريبة عنده لتظهر لنا صلة العربية باللغات المجاورة، كقوله في شرح اللفظة «بوصيّ» في البيت الـــ٢٨ لطرفة: "البوصيّ: السفينة وهو فارسيّ معرّب"[١].

أو قال في شرح اللفظة «القَرمَد» في البيت الـــ٢٢ للشاعر نفسه:

كَقنطَـــرَةِ الرومـــيِّ أقسَـــمَ رَبُّهـــا لَتُكتَنَفـــاً حَتّـــى تُشـــادَ بِقَرْمَـــدِ

"والقَرمَد: الآجرّ: واحدته قَرمَدة وهوأعجميّ عُرِّب وأصله قِرميدَى بالرومية وأعربته العرب"[٢]. وقصده من «أعربته» عرّبته. وعندما استطرد في شرح مفردات البيت الـــ٦٨ لعمرو واستشهد بهذا البيت للبيد:

فَخمَـــةً ذَفـــراءَ تُرتـــى بِـــالعُرى قُردُمانيّـــاً وَتَركـــاً كَالبَصَـــل

قال: "والقُردمانيّ أصله فارسيّ، وهو قسيّ تُعمل وتوضع في الخزائن، ويقال لها بالفارسية: «كَرْدُمانْدْ» معناه عُمل وبقي"[٣]. أو قال في البيت الـ ٤٢ للحارث ناقلاً عن الأصمعي:

حَذرَ الخَـــونِ وَالتَعَـــدّي وَهَـــل يَنـــ ـــــقُضُ مـــا في المَهـــارِقِ الأهـــواءُ

"المُهرَق فارسيّ في الأصل وهو في كلام الفرس «مُهرَه كَرد» أي المصقول"[٤].

ــ **الإشارة إلى اللغات المختلفة للكلمة في البيت،** الأمثلة الآتية مرتبة بحسب ترتيب الصفحة:

الجدول رقم ٢ــ اللغات المختلفة للكلمة أشار إليها ابن الأنباري في شرحه

ت	البيت	الشاعر	الصفحة	الكلمة	اللغات
١	قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِّوى بَينَ الدَّخولِ فَحَومَلِ	امرؤ القيس	١٩	السقط	سِقْط، سُقْط، سَقْط
٢	ألا ليتَ المنازِلَ قد بَلينا فلا يَرمينَ عن شُزُن حَزينا	ابن أحمر	٢٠	الشزن	شَزْن، شَزَن

١. المصدر نفسه، ١٧٢

٢. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ١٦٥.

٣. المصدر نفسه، ٤١٥.

٤. المصدر نفسه، ٤٧٨.

٣	فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ	امرؤ القيس	٢٢	الشمأل	شَمَال، شَمأل، شأمل، شَمَل، شَمْل، شَمول
٤	أَلا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنهُنَّ صالِحٍ وَلا سِيَّما يَومٌ بِدارَةِ جُلجُلِ	امرؤ القيس	٣٢	رب	رُبّ، رُبَ، رَبَّ، رُبَّتَ، رُبَتَ
٥	وَيَوماً عَلى ظَهرِ الكَثيبِ تَعَذَّرَت عَلَيَّ وَآلَت حَلفَةً لَم تَحَلَّلِ	امرؤ القيس	٤٢	آليت	أَلْوَة، أَلِيَّة، أُلْوَة
٦	وَفَرعٍ يَزينُ المَتنَ أَسوَدَ فاحِمٍ أَثيثٍ كَقِنوِ النَّخلَةِ المُتَعَثكِلِ	امرؤ القيس	٦٢	القنو	القِنْو، القُنْو، القَنَا
٧	مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ	امرؤالقيس	٨٣	عل	عَلِ، عَلِ، علُ، عَلَا، علْوُ، عَلْوَ، عَلْوِ، عال، مُعال
٨	فَعادى عِداءً بَينَ ثَورٍ وَنَعجَةٍ دِراكاً وَلَم يُنضَح بِماءٍ فَيُغسَلِ	امرؤالقيس	٩٧	العداء	العِداء، العِدى، العِدي، العِدى
٩	كَأَنَّ ذُرى رَأسِ المُجَيمِرِ غُدوَةً مِنَ السَيلِ وَالغُثّاءِ فُلكَةُ مِغزَلِ	امرؤالقيس	١٠٨	المغزل	المُغْزَل، المِغْزَل، المَغْزَل
١٠	كَأَنَّ السِّباعَ فيهِ غَرقى عَشِيَّةً بِأَرجائِهِ القُصوى أَنابيشُ عُنصُلِ	امرؤالقيس	١١١	العنصل	العُنصُل، العُنصَل
١١	يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بِها كَما قَسَمَ التُّربَ المُفايِلُ بِاليَدِ	طرفة	١٣٨	الترب	التُّراب، التَّرباء، التَّوْرَب، التَّيْراب، التَّوْراب
١٢	لَها فَخِذانِ أُكمِلَ النَّحضُ فيهِما كَأَنَّهُما بابا مُنيفٍ مُمَرَّدِ	طرفة	١٥٩	الفخذ	فَخِذ، فَخْذ، فِخْذ
١٣	كَأَنَّ كِناسَي ضالَةٍ يَكنُفانِها وَأَطرَ قِسيٍّ تَحتَ صُلبٍ مُؤَيَّدِ	طرفة	١٦٣	الصلب	الصُّلْب، الصَّلَب
١٤	ذَريني أُرَوِّي هامَتي في حَياتِها مَخافَةَ شِربٍ فِي الحَياة مُصَرَّدِ	طرفة	١٩٨	الشرب	الشِّرْب، الشَّرْب، الشُّرْب

١٥	لَعَمرُكَ إنَّ المَوتَ ما أخطَأَ الفَتى لَكَالطِّوَلِ المُرخى وَثِنياهُ بِاليَدِ	طرفة	٢٠١	لعمرك	لَعَمْرُكَ، لعَمْرَكَ، لعَمْرُكَ
١٦	فَآلَيتُ لا يَنفَكُّ كَشحي بِطانَةً لِأَبيَضَ عَضْبِ الشَّفْرَتَينِ مُهَنَّدِ	طرفة	٢١٣	آليت	أَلْوَة، أَلِيَّة، أُلْوَة
١٧	فَإن مُتُّ فَانعيني بما أنا أهلُهُ وَشُقّي عَلَيَّ الجَيبَ يا ابنَةَ مَعبَدِ	طرفة	٢٢٤	الجيب	جيبٌ، جُيوبٌ
١٨	بَطيءٍ عَنِ الجُلّى سَريعٍ إلى الخَنا ذَلولٍ بِأجماعِ الرِجالِ مُلَهَّدِ	طرفة	٢٢٤	الجلّى	الجلّى، الجلاء
١٩	هِرٍّ جَنيبٍ كُلَّما عَطَفَت لَهُ غَضَبى اتَّقاها بِاليَدَينِ وَبِالفَمِ	عنترة	٣٢٨	الفم	فَمٌ، فُمٌ، فِمٌ
٢٠	يُخبِرْكِ مَن شَهِدَ الوَقيعَةَ أَنَّني أَغشى الوَغى وَأَعِفُّ عِندَ المَغنَمِ	عنترة	٣٤٤	الوقيعة	الوقيعَة، الوَقْعَة
٢١	قِفي قَبلَ التَفَرُّقِ يا ظَعينا نُخَبِّرْكِ اليَقينَ وَتُخبِرينا	عمرو	٣٧٥	خبّر	خبَّر، أخْبَرَ
٢٢	وَثَدياً مِثلَ حُقِّ العاجِ رَخصاً حَصاناً مِن أكُفِّ اللامِسينا	عمرو	٣٨١	حَصَاناً	الحَصانَة، الحَصْن، الحُصْن
٢٣	تَذَكَّرتُ الصِّبا وَإشتَقتُ لَمّا رَأيتُ حُمولَها أُصُلاً حُدينا	عمرو	٣٨٣	الصبا	الصِّبا، الصَّباء
٢٤	وَإنَّ غَداً وَإنَّ اليَومَ رَهنٌ وَبَعدَ غَدٍ بِما لا تَعلَمينا	عمرو	٣٨٧	غد	غَدٌ، غَدْوٌ
٢٥	إذا ما المَلْكُ سامَ الناسَ خَسفاً أَبَينا أن يُقِرَّ الخَسْفَ فينا	عمرو	٤٢٥	الملك	المَلِك، المَلْك، المَليك
٢٦	فَتَنَوَّرتُ نارَها مِن بَعيدٍ بِخَزازٍ هَيهاتَ مِنكَ الصِّلاءُ	الحارث	٤٣٩	١)هيهات ٢)الصلاء	١)هيهاتَ،هيهاتٍ،هاهاتاً، أيهاتً، هيهاتُ، هيْهاتٌ ٢) الصِّلاء، الصَّلا

٢٧	شبَّهْته هِقلاً يُباري هِقلَةً رَبْداءَ في خيطٍ نَقانِقَ أربَدا[1]	الأعشى	٤٤١	الخيط	خَيْط، خيط
٢٨	آنسَت نَبأةً وَأفزَعَها القَــ ـــنّاصُ عَصراً وَقَد دَنا الإمساءُ	الحارث	٤٤٢	العصر	عُصُرٌ، عَصْرٌ
٢٩	أنَّ إخوانَنا الأراقِمَ يَغلو نَ عَلَينا في قَولِهِم إحفاءُ	الحارث	٤٤٨	القول	قول، قيل، قال
٣٠	مِن مُنادٍ وَمِن مُجيبٍ وَمِن تَصـــ ـــهالِ خَيلٍ خِلالَ ذاكَ رُغاءُ	الحارث	٤٥٣	الرَّغْوة	الرَّغْوَة، الرُّغْوَة، الرِّغْوَة، الرَّغاوَة، الرُّغاوَة، الرِّغاوَة
٣١	وَهُوَ الرَّبُّ وَالشَّهيدُ عَلى يَو مِ الحِيارَينِ وَالبَلاءُ بَلاءُ	الحارث	٤٧٦	الرب	ربّ، رب
٣٢	مَلِكٌ أضلَعُ البَرِيَّةِ لا يو جَدُ فيها لِما لَدَيهِ كِفاءُ	الحارث	٤٧٦	البرية	برية (غير المهموز)، بريئة (مهموز)
٣٣	فَاترُكوا البَغْيَ وَالتَّعَدّي وَإما تَتَعاشَوا فَفي التَّعاشي الدّاءُ	الحارث	٤٧٧	العشوة	العِشْوَة، العَشْوة، العُشْوَة
٣٤	أم جَنايا بَني عَتيقٍ فَمَن يَغـــ ـــدِر فَإنّا مِن حَربِهِم بُرَآءُ	الحارث	٤٨١	البراء	بُراء، بِراء
٣٥	شاقَتكَ ظُعنُ الحَيِّ حينَ تَحَمَّلوا فَتَكَنسوا قُطُناً تَصِرُّ خِيامُها	لبيد	٥٣٠	القطن	القُطُن، القُطْن، القُطُنّ
٣٦	أفَتِلكَ أم وَحشِيَّةٌ مَسبوعَةٌ خَذَلَت وَهادِيَةُ الصِّوارِ قِوامُها	لبيد	٥٥٤	الصوار	صُوار، صِوار، صِيار

١. البيت من الشواهد.

ــ **شرح الأفعال الواردة في البيت بشرح مصدرها**، كما نشاهد في شرحه البيت الــ٥١ للحارث:

عَنَنـــاً بــــاطِلاً وَظُلمـــاً كَمـــا تُعـــ ـــتَرُ عَـــن حَجـــرَةِ الـــرَّبيضِ الظِّبـــاءُ

قال: "وقوله تعتر، العتر: الذبح"[1].

ــ **ذكر المرادفات للكلمة التي وردت في البيت**، ومنها نماذج تالية:

- «العلب»

كَـــأنَّ عُلـــوبَ النِّســـعِ في دَأياتِهـــا مَوارِدُ مِـــن خَلقـــاءَ في ظَهـــرِ قَـــردَدِ

"العلوب:الآثار،واحدهاعلب،وكلّأثر منضرب أوحبل أوخدش فهوعَلْبٌ، وبَلَدٌ، وجِبْرٌ، وحَبارٌ"[2].

- «الوغى»:

يُخبِـــرِكِ مَـــن شَـــهِدَ الوَقيعَـــةَ أنَّـــني أغشى الـــوَغى وَأعِـــفُّ عِنـــدَ المَغـــنَمِ

"الوغَى، والوَعَى والوَحَى: الصوت في الحرب"[3].

ــ **بيان وجه تسمية لفظةٍما باسمها أو وجهاطلاقها علىمعناه المستعمل فيه** وهو عنصر أساسي في شرحه الألفاظ الصعبة يعطيه من اهتمامه وجهوده الشيء الكثير،كقوله في الأبيات في الجدول التالي:

الجدول رقم ٣ــ المفردات التي أشار ابن الأنباري إلى وجه تسميتها

ت	البيت	الشاعر	الصفحة	المفردة	وجه تسمية المفردة
١	يَحْمِلننا والأسلَ النواهلا	امرؤالقيس	٧	الرماح	الأسل: الرماح، وإنما سمّي الأسل لحدّنه.
٢	وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أسىً وَتَجَمَّلِ	امرؤالقيس	٢٤	المطيّة	المطية: الناقة، وإنما سمّي المطيّةَ لأنه يُركب مطاها أي ظهرها، ويقال: إنما سميت مطية لأنها يُمطى بها في السير أي يمدّ بها.
٣	وَقَد أغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأوابِدِ هَيكَلِ	امرؤالقيس	٨٢	الهيكل	الهيكل: العظيم من الخيل ومن الشجر، ومن ثمة سمّي بيت النصارى هيكلاً.

١. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ٤٨٤.

٢. المصدر نفسه، ١٦٩.

٣. المصدر نفسه، ٣٤٤.

٤	وَمرَّ عَلى القَنانِ مِنْ نَفَيانه فَأنزَلَ مِنهُ العَصمَ مِن كُلِّ مَنزِلِ	امرؤالقيس	١٠٤	العُصم	العصم: تُيوس الجبال، سُمّين عُصماً لبياض في أطراف أيديهنّ.
٥	وَمرَّ على القَنانِ مِنْ نَفَيانِهِ فَأنزَلَ مِنهُ العُفرَ في كُلِّ مَنزِلِ	امرؤالقيس	١٠٤	العُفر	العُفر: البيض من الظباء، واحدها أعفر، وإنما سمّي أعفر لأنّ بياضه تعلوه غُبرة، كما سموا الناقة صفراء لأنّ سوادها تعلوه صُفرة.
٦	كَأنَّ السِّباعَ فيهِ غَرقى عَشيّةً بِأرجائِهِ القُصوى أنابيشُ عُنصُلِ	امرؤالقيس	١١١	الأنابيش	الأنابيش: العروق، إنما سمّيت أنابيش لأنها تُنْبَش أي تخرج من تحت الأرض ومنه سمّي النّبّاش.
٧	لِخَوْلَةَ أطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ تلوح كَباقي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ	طرفة	١٣٣	لَباح ولِباح	تلوح معناه تبرق ويقال للثور الوحشي لَباح ولِباح؛ لبريقه وبياضه.
٨	تُباري عِتاقاً ناجياتٍ وَأتبَعَتْ وَظيفاً وَظيفاً فَوقَ مَورٍ مُعَبَّدِ	طرفة	١٥٣	العتيق	العتق: الكرم والعتق أيضاً: الحُسن والجمال، وسمي بيت الله عز وجلّ العتيق لأنه عُتق أن يُملك أي سبق له، ويقال إنما سمي العتيقُ العتيقَ لأنّ الله عزّ وجلّ أعتقه من الجبابرة، وقال أحمد بن عبيد إنما سمي عتيقاً لكرمه لأنه أكرم بيت وُضع.
٩	لَهافَخِذانِ أُكمِلَ النَّحضُ فيهما كَأنَّهُما بابا مُنيفٍ مُمَرَّدِ	طرفة	١٥٩	الأمرد	الممرّد المملّس، وإنما سمي الأمردُ الأمردَ لأنه أملس الخدّين.
١٠	وَطَيٌّ مَحالٍ كَالحَنِيِّ خُلوفُهُ وَأجرِنَةٌ لُزَّت بِدَأيٍ مُنَضَّدِ	طرفة	١٦٢	ابن دأية	يقال للغراب ابن دأية، لأنه يقع على الدّبر الذي يكون على الدأيات.
١١	كَأنَّ عُلوبَ النِّسعِ في دَأياتِها مَوارِدُ مِن خَلقاءَ في ظَهرِ قَردَدِ	طرفة	١٦٩	الحبر	العلوب: الآثار، وكلّ أثر من ضرب أو حبل أو خدش فهو عَلْبٌ، وبَلَدٌ، وحِبْرٍ، وحَبار، وإنما سمّي الحبر الذي يكتب به حبراً لأنه يؤثر.
١٢	وَأعلَمُ مَخروتٌ مِنَ الأنفِ مارِنٌ عَتيقٌ مَتى تَرجُم بِهِ الأرضَ تَزدَدِ	طرفة	١٨١	الخرّيت	يقال للدليل الهادي: الخرّيت وسمّي خرّيتاً لأنه يهتدي إلى مثل خُرت الإبرة.

١٣	نَداماي بيضٌ كَالنُجومِ وَقَينَةٌ تَروحُ إِلينا بَينَ بُردٍ وَمُجْسَدِ	طرفة	١٨٨	النديم	إنما سمّي النديم نديماً لندامة جذيمة حين قَتَلَ نديميه مالكاً وعقيلاً اللذَين أتيا بعمرو ابن أخته فسألاه أن يكونا في سَمَره، فوجد عليهما فقتلهما وندم،فسمّي كلّ مُشارب نديماً.
١٤	أنا الرَجُلُ الجَعْدُ الَّذي تَعرِفونَهُ خَشاشٌ كَرَأسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّدِ	طرفة	٢١٢	الحيّة	إنما سميت الحيّة حيّةً لأنها تحوّت أي اجتمعت وتقبّضت.
١٥	إذا ابتَدَرَ القَومُ السِلاحَ وَجَدتَني مَنيعاً إذا بَلَّت بِقائِمِهِ يَدي	طرفة	٢١٥	١)البدر ٢)البدرة	١) ومن ذلك سمّي البدر بدراً لأنه بادر غيبوبة الشمس فطَلَعَ قبل أن تغيب، ويقال: سمّي بدراً لامتلائه واستدارته. ٢) وسميت البدرة بدرة لامتلائها.
١٦	بِها العينُ وَالأرآمُ يَمشينَ خِلفَةً وَأَطلاؤُها يَنهَضنَ مِن كُلِّ	زهير	٢٣٩	عيناء	وإنما سميت عيناء لسعة عينها.
١٧	أَثافِيَّ سُفعاً في مُعَرَّسِ مِرجَلٍ وَنُؤياً كَجِذمِ الحَوضِ لَم يَتَثَلَّمِ	زهير	٢٤٣	جرّ	سمّي [سفح الجبل] جرّاً لأنّ الحجارة تدهدأ من الجبل فتقع في الجرّ فيمسكها.
١٨	فَأقسَمتُ بِالبَيتِ الَّذي طافَ حَولَهُ رِجالٌ بَنَوهُ مِن قُرَيشٍ وَجُرهُمِ	زهير	٢٥٥	١) بكّة ٢) مكّة ٣) النّاسة	١)وتسمّى بَكّة تبكّ أعناق البغايا إذا بغَوا فيها. ٢) ويقال: إنما سمّيت مكّة لازدحام الناس بها، ٣) وقال يعقوب: سمّيت الناسّة لأنّ أهلها كأنهم ينسّون من العطش.
١٩	هَل غادَرَ الشُّعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ	عنترة	٢٩٥	١)الغدير ٢) الشاعر	١) وإنما سمّي الغدير غديراً لأنّ السيل غادره أي تركه، ويقال إنما سمّي غديراً لأنه يغدر بأهله. ٢) الشعراء: جمع شاعر، وسمّي الشاعر شاعراً لفطنته.

٢٠	إذ تَستَبيكَ بِذي غُروبٍ واضِحٍ عَذبٍ مُقَبَّلُــهُ لَذيذِ الَمطعَمِ	عنترة	٣٠٧، ٣٥٦	الوضَح	الوضَح: البياض، والوضح: اللبن سمّي وضَحاً لبياضه.
٢١	أبقى لها طولُ السِّفار ممرّدا[1] سَنَداً ومِثْلَ دَعائِمَ المُتَخَيِّمِ	عنترة	٣٢٩	المارد	يقال قصرٌ ممرّد أي طويل وهو المارد أيضاً ومنه سمّي المارد مارداً لطوله.
٢٢	وَلَقَد شَرِبتُ مِنَ المُدامَةِ بَعدَما رَكَدَ الهَواجِرُ بِالمَشوفِ المُعلَمِ	عنترة	٣٣٧	المدام والمدامة	المدام والمدامة: الخمر، وإنما سميت المدامة لأنها أديمت في الدنّ أي أطيل مكثها.
٢٣	إذ لا أزالُ عَلى رِحالَةِ سابِحٍ نَهدٍ تَعاوَرُهُ الكُماةُ مُكَلَّمِ	عنترة	٣٤٣	الكميّ	الكماة: جمع كيّ وهو الشجاع، سمّي كميّاً لأنه يقمع عدوه، الكميّ: التام السلاح وقال ابن الأعرابي: سمّي كميّاً لأنه يتكمّى الأقران أي يتعمّدهم.
٢٤	تُريكَ إذا دَخَلتَ عَلى خَلاءٍ وَقَد أمِنَت عُيونَ الكاشِحينا	عمرو	٣٧٧، ٣٧٩	الكاشح	الكاشحون: الأعداء، واحدهم كاشح، وإنما قيل له كاشح لأنه يُعرض عنك ويوليك كشحه. إنما قيل للعدو كاشح لأنه أدبر بودّه عنك.
٢٥	ذِراعَي حُرَّةٍ أدماءَ بِكرٍ هِجانِ اللَّونِ لَم تَقرأ جَنينا	عمرو	٣٨٠	القرآن	إنما سمي كتاب الله عزّوجلّ قرآناً لأنه يجمع السور ويضمّها، وقال سمّي كتاب الله الكريم قرآناً لأن القارئ يظهره ويبينه ويلقيه من فيه.
٢٦	إذا عَضَّ الثِّقافُ بِها اشمَأزَّت وَوَلَّتهُم عَشَوزَنَةً زَبونا	عمرو	٤٠٤	الزبانية	الزبانية عند العرب: الأشداء؛ سموا زبانية لأنهم يعملون بأرجلهم كما يعملون بأيديهم.
٢٧	ونَحنُ الحاكِمونَ إذا أُطِعنا وَنَحنُ العازِمونَ إذا عُصينا	عمرو	٤١٠	الحكم والحاكم	إنما سميت حَكمة الفرس حكمة لأنها تردّ من غَرْبه، أي من حدّه ويقال قد حَكَم الرجل يحكُم إذا تناهى وعَقَل وإنما قيل للقاضيحَكَمٌ وحاكم لعقله وكمال أمره.

١. رواية أخرى للشطر الثاني من البيت.

٢٨	أَلَمّا تَعرِفوا مِنّا وَمِنكُم كَتائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرتَمينا	عمرو	٤١٣	الكاتب	وإنما سمّي الكاتب كاتباً لأنه يضمّ بعضَ الحروف إلى بعض.
٢٩	آنَسَت نَبأَةً وَأَفزَعَها القَـــ ــنّاصُ عَصراً وَقَد دَنا الإِمساءُ	الحارث	٤٤٢	العصر	عصراً معناه عشياً وإنما سميت العصر في الصلاة عصراً لأنها في آخر النهار.
٣٠	أَتَلَهّى بِها الهَواجِرَ إِذ كُـــ ـــلُّ ابنَ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عَمياءُ	الحارث	٤٤٤	الهاجرة	إنما سميت الهاجرة هاجرة لبُعدها من وقت البرد وطيب الهواء.
٣١	فَبَقينا عَلى الشَناءَةِ تَنمِيـــ ـــنا حُصونٌ وَعِزَّةٌ قَعساءُ	الحارث	٤٥٧	العزيز	وإنما سمّي العزيز عزيزاً لغلبته.
٣٢	أَو نَقَشتُم فَالنَّقشُ تَجشَمُهُ النا سُ وَفيهِ الصَلاحُ وَالإِبراءُ	الحارث	٤٦٨	المنقاش	وإنما سمّي المنقاش منقاشاً لأنه يُنقش به أو يُستخرج به الشوك.
٣٣	أَم عَلَينا جُرّى حَنيفَةَ أَو ما جَمَّعَت مِن مُحارِبٍ غَبراءُ	الحارث	٤٨٠	١) الغبراء ٢) بني غبراء	١) إنما قيل لهم غبراء لأنهم أخلاط من كلّ ضرب ٢) وقيل للفقراء بني غبراء لأن الفقر ألصقهم بالأرض.
٣٤	عَفَتِ الدِيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها بِمِنىً تَأَبَّدَ غَولُها فَرِجامُها	لبيد	٥١٨	١)منىً ٢)الرَّجَم	١)سمي منىً لما يُمنى فيه من ثواب الله تبارك وتعالى أي يُقدّر. ٢)يقال للقبر رَجَم لأنّ الحجارة تُنضد عليه.
٣٥	يَعلو طَريقَةَ مَتنِها مُتَواتِرٌ في لَيلَةٍ كَفَرَ النُّجومَ غَمامُها	لبيد	٥٦٠	١)الكافر ٢) الليل	١) سمّي الكافر كافراً لأنه يغطّي نعم الله سبحانه وتقدّس توحيده. ٢) يقال للّيل كافر لأنه يستر الأشياء بظلمته.
٣٦	عَلِهَت تَلَدَّدُ في شَقائِقِ عالِجٍ سَبْعاً تُؤاماً كامِلاً أَيّامُها	لبيد	٥٦٣	اللّدود	اللدود: دواء يُصبّ في أحد شقّي الفم فيُرى أنه سمّي لدوداً لأنه يُصبّ في جانبي الفم.
٣٧	فَتَقَصَّدَت مِنها كَسابِ فَضُرِّجَت بِدَمٍ وَغودِرَ في المَكَرِّ سُحامُها	لبيد	٥٧٠	الغدير	وسمّي الغدير غديراً لأنّ السيل غادره.

٣٨	قَد بِتُّ سامِرَها وَغايَةِ تاجِرٍ وافَيتُ إِذ رُفِعَت وَعَزَّ مُدامُها	لبيد	٥٧٤	١)الغاية ٢) المدام	١) سمّيت غاية لأنّ أهل الجاهلية كانوا ينصبون راية للخيل تُسمى الغاية، فإذا بلغها الفرس قيل: قد بلغ الغاية. ٢) وإنما سميت الخمر مداماً لأنها أسكنت في دنّها.
٣٩	فتذكّرا ثَقلاً رثيداً بعد ما أَلْقتْ ذُكاءُ يمينَها في كافِرِ	جدّ لبيد	٥٨١	الشمس	ذكاء هي الشمس، ويُرى أنها سمّيت ذُكاء لأنها تذكو كما تذكو النار.
٤٠	أسهَلتُ وَانتَصَبَت كَجِذعِ مُنيفَةٍ جَرداءَ يَحصَرُ دونَها جُرّامُها	لبيد	٥٨٣	١)النوف ٢)الحصير	١) يقال للسنام نَوْف لإشرافه. ٢) ومنه قيل للسجن حصير لأنه محجوب عن أعين الناس.
٤١	غُلب تَشَذَّرُ بِالذُحولِ كَأَنَّها جِنُّ البَدِيِّ رَواسِياً أَقدامُها	لبيد	٥٨٦	المرسى	يقال للأنجر المِرسى؛ لأنه تثبّت به السفينة.
٤٢	وَبُكَلِّلونَ إِذا الرِياحُ تَناوَحَت خُلُجاً تُمَدُّ شَوارِعاً أَيتامُها	لبيد	٥٩١	النوائح	وإنما سمّي النوائح نوائحَ لأنّ كلّ واحدة تُقابل صاحبتها.

والجدير بالذكر أنه **أشار إلى وجه تسمية الألقاب** التي ذكرها في شرحه، وإليك نماذج منها:

الجدول رقم ٤ـــ الألقاب التي أشار ابن الأنباري إلى وجه تسميتها

الاسم	اللقب	الصفحة	وجه التسمية به
حجر والد امرئ القيس	آكل المرار	٣	ويقال له آكل المرار وإنما سمّي آكل المرار لأنه غضب غضبةً لأمر بلغه فجعل يأكل المُرار وهو لا يعلم بمرارته...وقال قوم إنما سمّي آكل المرار لأنّه حين لقي ابن الهبولة الغسّاني جعل يأكل أصل الشجرة المُرّة وهي شجرة المرار وإذا أكلتها الإبل تقلّصت مشافرها، وقال: أحمد بن عبيد: إنما سمّي آكل المرار لأنّ الملك الغسّاني سبى امرأته فقال لها: ما ظنك بحجر؛ فقالت: كأنه قد طلع عليك كأنه جملٌ آكل مُرار.
عمرو	المقصور	٣	وإنما سمّي المقصور لأنه اقتُصِر على ملك أبيه.
مرتّع	مرتّع	٤	وإنما سمّي مرتّعاً لأنّه كان من أتاه من قومه رتّعه أي جعل له مرتعاً لماشيته.
عمرو بن معاوية بن ثور،	كندة	٤	وإنما سمّي كندة لأنه كفر أباه نعمته.

وهو كندة، بنُ عُفَير			
أم مرّة	مذحج	٤	وإنما سمّيت مذحج لأنها وُلدت على أكمة يقال لها مذحج، فسمّيت بها.
معديكرب	غلفاء	٥	وإنما سمّي غلفاء لأنه كان يغلف رأسه.
عامر	الأجدار	٤٤	وإنما سمّي الأجدار لجدرة كانت في عنقه.
رجل من بني أسد	دُبَيْر	٢٨٦	قالت امرأة من بني أسد: إنما سمّي جدّنا دُبَيراً لأنّ السلاح أدبرته.
رجل من بني تغلب بن ربيعة	ذو البرة	٤٠٧	لقّب بذلك لشعر كان على أنفه يلتوى كأنه بُرة مستديراً.
والد المنذر الملك	ماء السماء	٤٧٥	وإنما قيل له ماء السماء لأنه شبه عموم نفعه بعموم ماء المطر.
ذو الرمة	ذو الرمّة	٥٣٣	سمي ذو الرمة ذا الرمة ببيت قاله ذاكراً الوتدَ: أشعث باقي رمّة التقليد.

ــ **الإشارة إلى الكلمات التي تدخل في الأضداد**، كقوله في الألفاظ التالية:

- «يسرّون» في البيت الـــ **٢٤** لامرئ القيس:

تَجــاوَزتُ أحراســاً إلَيهــا وَمَعشَــراً   عَلَيَّ حِراســاً لَــو يُســرّونَ مَقتَلــي

"يسرّون حرفٌ من الأضداد، يقال: أسررت الشيء إذا أخفيته وأسررته إذا أظهرته"[١].

- «البين» في البيت الأول للحارث:

أذَنَتنــــــا بِبَينهـــــا أسمــــــاءُ   رُبَّ ثــاوٍ يُمَــلُّ مِنــهُ الثّــواءُ

"والبَيْن من الأضداد يكون الفِراقَ ويكون الوِصال"[٢].

ــ **الإشارة إلى أصل معنى جذر المفردات** وهو ما يُسمّى في الدراسات اللغوية الحديثة بـــ«الدلالة المحورية» وهي «المعنى الذي يتحقق تحققاً علمياً في كلّ الاستعمالات المصوغة من هذا الجذر»[٣]، وذلك كقول ابن الأنباري في شرح لفظة «الصّريمة» في البيت الـــ **٢٩** من معلقة لبيد:

رَجَعَــا بِأمرِهِمَــا إلَــى ذي مِــرَّةٍ   حَصِــدٍ وَنُجْــحُ صَــرِيمَةٍ إبْرامُهَــا

"... الصريمة: الخَصلة المقطوعة إذا قُطعَت وعُزم عليها وأصل الصَّرم: القطع"[١].

---

١. ابن الأنباري، ***شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات***، ص٤٩.

٢. المصدر نفسه، ص٤٣٣.

٣. عبد الكريم محمد حسن جبل، **الدلالة المحورية في معجم مقاييس اللغة دراسة تحليلية نقدية**، ص٩.

نرى أن الشارح صرّح هنا بالدلالة المحورية للجذر دون تقديم معالجة لبعض استعمالاته في ضوء هذه الدلالة باستثناء الاستعمال المعالَج الذي جلب الحديث عن الدلالة المحورية لجذره، فشرح دلالة لفظة«الصريمة»ثم استطرد إلى النص على الدلالة المحورية للجذر المصوغ منه هذا الاستعمال، وهي القطع، ولعل ابن فارس تابعه في ذلك إذ يقول:"الصاد والراء والميم أصل واحد صحيح مطرد وهو القطع"[٢].

كما نلاحظ في شرح ابن الأنباري الإشارة إلى شرح استعمالات الجذور شرحاً يوحي بالدلالة المحورية لكل من هذه الجذور دون تصريح بهذه الدلالة المحورية، وذلك كقوله في شرح البيت السادس عشر لمعلقة زهير:

سَعَى ساعيا غَيْظِ بنِ مُرَّةَ بَعدَما تَبَزَّلَ ما بَينَ العَشيرَةِ بِالدَّم

ناقلاً عن الأصمعي: "تبزّل: تشقق وتفطّر،...، ومنه قيل المِبْزَلُ والمِبْزال، ومنه بُزُول البعير بنابه، لأنه يتفطّر موضعه ومنه قيل البَزْلاء للرأي الجيد لأنها قد انتجعت وبزلت، ويقال: إنه لذو بَزْلاء"[٣].

فشرحُ ابن الأنباري للاستعمالات الآنفة يوحي بالمعنى المحوريّ للجذر «بزل» وهو شَقّ يخرج مِنْ دونه ما كان مستتراً، كخروج الناب شاقاً ما فوقه من لحم اللثة، وثقب دنّ الخمر فيخرج السائل، ومثل تكوّن الرأي الجيّد استخلاصاً من بين ما يغمُره ويحيط به. ويُلحظ أن ابن فارس قد جعل هذه الدلالة المحورية إحدى دلالات الجذر «بزل»[٤].

ـــ القضايا الصوتية والصرفية

من القضايا التي أولاها العلماء عناية خاصة منذ القدم هي القضايا الصوتية. ومردّ الأمر إلى أن سرعة إتقان الإنسان للكلام أكبر بكثير من سرعة إتقانه للكتابة، والكلام المنطوق هو الذي يمثل طبيعة اللغة وجوهرها. أما القضايا الصرفية فهي التي تتصل بالقضايا الصوتية الآنفة الذكر اتصالا وثيقا وذلك لأن إجراء كل تغيير صرفي لابد وأن يصحبه تغيير في البنية الصوتية والعلاقة بين هذا المستوى من النظام اللغوي (الصرف) بالصوتيات مما لا يمكن إنكاره والمتأمل في كل القواعد الصرفية يلاحظ تشابك المستويين الصرفي والصوتي.

١. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٥٤٧.

٢ ابن فارس، أحمد بن فارس. **الصاحبي في فقه اللغة العربية**، ٣: ٣٤٤.

٣. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٢٥٣.

٤. ابن فارس، أحمد بن فارس. **الصاحبي في فقه اللغة العربية**، ٣: ٢٤٤.

ونعني بالظواهر الصوتية والصرفية ههنا تلك التي تحدث عنها الصرفيون في الأبواب الهامة كالإعلال، والإبدال والإدغام. ونلاحظ أنها قواعد صرف ــ صوتية:

ــ **الإشارة إلى تذكير لفظةٍ ما أو تأنيثها**، كما أشار إليها في شرحه للأبيات التالية:

إذا قامَتــا تَضَــوَّعَ المِسْــكُ منــهُما نَسيمَ الصَبا جــاءَت بِريّــا القَرَنفُــلِ

"وقال الفرّاء: المسك مذكر فإذا أنث فإنما يذهب إلى الريح وقال غيره: المسك والعنبر يذكران ويؤنثان"[١].

ــ **بيان معنى الكلمات وتوضيحه من خلال تصريف الألفاظ المذكورة** في البيت بذكر ماضيه ومضارعه ومصدره، وهو مما نلاحظ عنده كثيراً في شرحه، كما هو الحال في الأبيات التالية:

- «ردي»

وَكــأنَّ المَنــونَ تَــردِي بِنــا أر عَــنَ جَونــاً يَنجــابُ عَنــهُ العَمــاءُ

"وقوله «تردي» يقال رَدَى يَردي رَدْياً ورَدْياناً، إذا رمى؛ ورديَ يَردَى رَدَىً إذا هلك"[٢].

- «مرر»

فَمَــرَّت كَهــاةٌ ذاتُ خَيــفٍ جلالَــةٌ عَقيلَــةُ شَــيخٍ كَالوَبيــلِ يَلَنــدَدِ

"يقال: مَرَّ يمرُّ مروراً ومرّاً، إذا تقدّم وأسرع. ويقال: مرّة ومرّات ومرور ومرّ... ويقال مرّ الشيء يَمَرُّ مرارة، وأمرّ يُمِرُّ إمراراً، إذا صار مُرّاً، ويقال: أمررتُ الحبلَ إذا أنعمت فتله وأحكمته والحبل مُمَرٌّ والرجل مُمِرٌّ"[٣].

واهتمّ أيضاً بتكوين المفردات صرفياً كذكره عند كون الكلمة مصغّرة في شرحه كشرح البيت الأربعين لعمرو:

حُــدَيّا النــاسِ كُلِّهِــمُ جَميعــاً مُقارَعَــةً بَنــيهِم عَــن بَنينــا

"وقال: حديّا تصغير حَدْوَى، كأنه قال: أحدو الناسَ كلَّهم بالمقارعة ولا أهابُ أحداً فأستثنيه"[٤].

---

١. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٣٠.

٢. المصدر نفسه، ص٤٦١.

٣. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٢١٩.

٤. المصدر نفسه، ص٣٩٩.

ـ **الإشارة إلى إطالة الحركات**، إذ نلاحظ أنه نبّه على صلة الحركات القصار: الكسرة والضمة والفتحة بأخواتها الطوال: الياء والواو والألف، وجعل استواء وزن البيت الشعري وراء الحاجة إلى الحركات القصيرة وتحويلها إلى الحركات الطويلة، فقال في شرح البيت الـ **٤٦** لمعلقة امرئ القيس:

أَلا أَيُّهــا اللَيــلُ الطَويــلُ أَلا انْجَلــي   بِصُبحٍ وَمَــا الإِصــباحُ فيــكَ بِأَمثَــلِ

"وموضع انجلى جزم على الأمر، علامة الجزم فيه سكون اللام في الأصل، ثم احتاج إلى حركتها بصلة لها ليستوي له وزن البيت فكسرها ووصل الكسرة بالياء، قال الفراء: العرب تصل الفتحة بالألف، والكسرة بالياء، والضمة بالواو"[١]، و ذكر شواهد قرأنية وشعرية لكلّ من هذه الحركات.

وقال في شرح البيت الـ**٦٦** لامرئ القيس:

فَعــادى عِــداءً بَــينَ ثَــورٍ وَنَعجَــةٍ   دِراكاً وَلَــم يُنْضَــحْ بِمــاءٍ فَيُغسَــلِ

"ويغسل منسوق على ينضح، واللام كسرت للقافية وذلك أن المجزوم إذا احتيج إلى حركته كُسر والياء صلة لكسرة اللام"[٢].

هذا وقد تأتي أهمية أصوات المدّ في الشعر الجاهلي الذي كان يقوم على الإنشاد والمشافهة من حيث تميزها بقوة الإسماع وهذه الخاصة بعينها "هي التي لاحظ الدكتور طه حسين بحق أنها طابع الأدب العربي وسماها الطابع الإنشادي في الأدب"[٣].

ـ **الإبدال**، وذلك كقوله في شرح البيت الـ٩١ لطرفة:

وَقـــالَ ذَروهُ إِنَّمـــا نَفعُهـــا لَـــهُ   وَإِلّـــا تَـــرُدّوا قاصِـــيَ البَـــركِ يَـــزدَدِ

قال ابن الأنباري: "وزن يزدد يفتعل أصله يزتَيِد، فأبدلوا من التاء دالاً لأنها أشبه بالزاي وأسكنوا الدال الثانية للجزم وجعلوا الياء ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها ثم أسقطوها لسكونها وسكون الدال الثانية وكسرت الدال الثانية للقافية"[٤].

فهذه المماثلة الصوتية منشأها جهر الزاي وهمس التاء والدال أخت التاء في المخرج وأخت الزاي في الجهر، قربوا بعض الصوت من بعض فأبدلوا التاء أشبه الحروف من موضعها بالزاي[٥]، وفسّر محمود

١. المصدر نفسه، ص٧٨.

٢. المصدر نفسه، ص٩٦.

٣. تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص٧١.

٤. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٢٢١.

٥. ابن جنّي، **الخصائص**، ص٧٢.

فهمي حجازي هذه الظاهرة فقال: "فالسمة الحاسمة هنا أن الزاي صوت مجهور؛ أي أن الوترين الصوتيين يهتزان بشدة عند النطق به، أمّا التاء التي كنا نتوقعها في وزن «افتعل» من المادة «زهر» ليكون الفعل «ازهَر» فهي صوت مهموس أي: لايتوتر الوتران الصوتيان عند نطقهما وما حدث يتخلّص في أنّ توتر الوترين الصوتيين في نطق الزاي استمر بعد المدة الوجيزة جداً التي ينطق فيها صوت الزاي... لقد استمر توتر الوترين الصوتيين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج تاء وهنا نطقت الدال، وهذا يعني (ز + ت) = (ز+د) أي: (مجهور + مهموس) = (مجهور + مجهور)"[١].

ومن ذلك أيضاً قول ابن الأنباري في شرح البيت الـ٥٣ لعمرو بن كلثوم إبدال الواو تاءً في كلمة «التراث» وأصله الوُرَاث لأنه فُعَال من ورثت فأبدلوا من الواو تاءً لقربها منها في المخرج[٢].

ــ **الإدغام**، وذلك كقوله في شرح البيت الـ١٢ لامرئ القيس:

فَظَلَّ العَذارى يَرتَمينَ بِلَحمِها ... وَشَحمٍ كَهُدّابِ الدِّمَقسِ المُفَتَّلِ

قال ابن الأنباري: "العرب تقول ظَلَّ فلانٌ يفعل كذا إذا فعله نهاراً وبات يفعل كذا وكذا إذا فعله ليلاً وظلّ من الفعل «فعِل» ويَظَلُّ «يَفعَلُ» كان الأصل فيهما ظَلِلَ يَظْلَلُ؛ فكرهت العرب أن يجمع بين حرفين متحركين من جنس واحد، فأسقطوا حركة الحرف الأول وأدغموه في الثاني كما قالوا: «صمّ يَصَمُّ» والأصل فيه «صَمِم يَصْمَمُ» فأسقطوا حركة الميم الأولى وأدغموها في الثانية لما ذكرنا"[٣].

وأشار ابن الأنباري إلى التقاء الساكنين في شرحه البيت الـ ٢١ لامرئ القيس:

وَإِن تَكُ قَد ساءَتكِ مِنّي خَليقَةٌ ... فَسُلّي ثِيابي مِن ثِيابِكِ تَنسُلِ

"قوله «إن تك» موضع تك جزمٌ بإن، علامة الجزم فيه سكون النون والواو من تكون سقطت لاجتماع الساكنين، والساكنان الواو والنون، والنون حذفت لكثرة الاستعمال وشبّهتها العرب بالواو والياء فأسقطوها كما يسقطونها، فإذا تحرّكت النون لم يَجُز سقوطها، تقول: لم يك زيدٌ قائماً و لم يك عمرو جالساً فتسقط النون لما ذكرنا، فإذا قلت: لم يكن الرجل قائماً لم يجز سقوط النون لتحركها"[٤].

ــ **الإعلال**؛ وذلك كقوله في شرح البيت الخامس لامرئ القيس:

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم ... يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ

---

١. محمود فهمي حجازي،. **مدخل إلى علم اللغة**، ص٥١.

٢. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٤٠٦.

٣. المصدر نفسه، ص٣٥.

٤. المصدر نفسه، ص٤٦.

"ووزن مطيّة من الفعل فَعيلَة، أصلها مَطيَوَة، فلما اجتمعت الياء والواو والسابق ساكن جُعلَتا ياء مشدودة ويقال في جمع المطية مطيات ومطيٌّ ومطايا"[١]. وقال في شرح البيت السادس للشاعر نفسه:

وَإنَّ شِفائي عَبرَةٌ مُهَراقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

ومعنى قوله مهراقة: مصبوبة، يقال أرقْتُ الماء فأنا أريقه إراقة، وهرقت الماء أهريقُه، ومن العرب من يقول: أهرقت الماء، فيزيد ألفاً قبل الهاء، ووزن أرقت: أفعلت، أصله أريَقْتُ، فألقيت فتحة الياء على الراء وصارت الياء ألفاً لانفتاح ما قبلها وسقطت الألف لسكونها وسكون القاف، ومن قال هرقت الماء قال: قدّرت العربُ أنّ الهمزة فاء من الفعل فأبدلوا منها هاءً كما قالوا إبريَة وهِبْرية، للذي يسقط من الرأس من الوسخ، وكما قالوا في الإغراء: إيّاك إيّاك، وهيّاك هيّاك. والذين قالوا أهرقت الماء قدّروا أن الهاء فاء من الفعل فزادوا عليها الألف ووزن مهراقة من الفعل مفعلة أصلها مريقة فألقوا فتحة الياء على الراء فصارت الياء ألفاً لانفتاح ما قبلها وزادوا قبل الراء الهاء التي في هرقت الماء[٢].

وكأن ابن الأنباري قد ذهب إلى أن الحرف الصحيح أولى بتحمّل الحركة من الحرف المعتلّ إذ قال: "ووزن أرقت: أفعلت، أصله أريَقْتُ، فألقيت فتحة الياء على الراء وصارت الياء ألفاً لانفتاح ما قبلها وسقطت الألف لسكونها وسكون القاف"[٣].

ـ **توضيح دلالة المشتقات** كدلالة المصدر، إذ وضّح أنها اتسعت للدلالة على الحال، كقوله في شرح البيت الخامس لامرئ القيس: "قال البصريون: نصب أسىً لأنه مصدر وُضع في موضع الحال والتقدير عندهم: لا تملك آسياً أي حزيناً"[٤]. وأشار ابن الأنباري إلى استخدام الشاعر «أفعل» بمعنى المصدر، كقوله في شرح بيت زهير:

فَتُنتَج لَكُم غِلمانَ أشأَمَ كُلُّهُم كَأحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرضِع فَتَفطِمِ

"معناه: تنتج لكم غلمان شؤم وأشأم هو الشؤم بعينه، يقال: كانت لهم بأشأم يريد بشؤم، فلمّا جُعل مصدراً لم يُحتج إلى مِنْ ولو كان أفعل لم يكن له بدّ من «مِنْ»"[٥]. بيّن ابن الأنباري أيضاً دلالات اسم الفاعل في المواضع التي ورد فيها، منها صيغة «مُطفل» في قول امرئ القيس:

تَصُدُّ وَتُبدي عَن أسيلٍ وَتَتَّقي بِناظِرَةٍ مِن وَحشِ وَجرَةَ مُطفِلِ

---

١. المصدر نفسه، ص٢٥.

٢. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٢٦.

٣. المصدر نفسه، ص٢٦.

٤. المصدر نفسه، ص٢٥.

٥. المصدر نفسه، ص٢٦٩.

"ومُطفل: ذات طفل وهو الغزال...وقال ابن حبيب مُطفل: معها طفل"[١].

ــ **تخفيف اللفظ**؛ ونقصد منه ترك الثقل في النطق ويُلاحظ أن ابن الأنباري أشار إلى التخفيف ورد في مواضع مختلفة في شعر المعلقات. وللتخفيف أنواع مختلفة؛ منه تخفيف الحركات في الكلمات المختلفة ومنه تخفيف الحرف أي حذفه. أما تخفيف الحركة فقد يتحقّق في كلمةٍ ما بتخفيف حركة الضمّة كما قال ابن الأنباري في شرح البيت السبعين لعمرو بن كلثوم: "وتصفّقها الرياح صلة غُدْر، وأصله غُدُر فسكنّت الدال تخفيفاً وهو كقولهم: كتاب، وكُتُب وكُتْب"[٢]. وأما الثاني أي تخفيف الحرف فقال في شرح البيت الرابع والسبعين لعمرو بن كلثوم: "فالأصل في «أنّا» «أنّنا»، فحذفت النون تخفيفاً وقال الفراء: أنّا أجود من أنّنا وكلاهما جائز"[٣].

في الأمثلة المذكورة، تحقق التخفيف بحذف حرف كما وضّح ابن الأنباري، ويمكن أن يكون التخفيف بتسهيل الهمزة أيضاً كما في البيت الثالث والعشرين للحارث: وقال ابن الأنباري: "ويروى «تُنبيها حصونٌ»، أي ترفعها؛ أخذ من النّبْوة والنباوة وهي المكان المرتفع... وقال أبوعبيدة: العرب تترك همز ثلاثة أحرف أصلها الهمز وهي النبي من أنبأ عن الله عز وجلّ والخابية وهي مأخوذة من خبأت، والذرية وهي من ذرأ الله تعالى الخلق وبعض العرب يهمز «النبي» ويخرجه على أصله"[٤].

ــ **بيان ما في اللفظة من المدّ والقصر** وكيفية كتابتها وهي كثيرة في شرحه ولعلّ مردّه إلى أنّ ابن الأنباري كان يُملي شرحه. وأشار إلى هذه المسائل لييسر الأمر لتلامذته الذين كانوا يكتبون ما كان يمليه عليهم، إليك نماذج منها:

- قال في لفظة «الهوينى» في البيت الــ ٨٦ لعمرو: "وسبيله أن يُكتب بالياء لأنه يجرى مجرى متى"[٥].

متى"[٥].

- قال في لفظة «الألقاء» في البيت الــ٦١ للحارث: "والألقاء خبر كأنّ، وهو ممدود واحده مقصور يُكتب بالياء"[٦].
- قال في لفظة «الخَلَى» في البيت الــ٣٢ لعمرو: "والخَلَى: الحشيش مقصور يُكتب بالياء"[١].

---

١. المصدر نفسه، ص٥٩.

٢. المصدر نفسه، ص٤١٦.

٣. المصدر نفسه، ص٤١٨.

٤. المصدر نفسه، ص٤٥٨.

٥. المصدر نفسه، ص٤٢٤.

٦. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٤٨٩.

الخاتمة:

من نتائج هذا البحث أنه:

١. بما أن المنهج الذي اتبعه ابن الأنباري في شرحه المعلقات يقترب من المنهج التكاملي الذي يهتم بكافة جوانب الشرح كاللغة، والتاريخ، والنحو، و... فلا بد من اهتمامه الخاص بالألفاظ والكلمات الغريبة.

٢. شرحه الألفاظ الغريبه جعله يستطرد ويستشهد بالشواهد المختلفة لبيانها وإن كان الطابع العام لشرحه هو الطابع التعليمي.

٣. اهتمامه بالألفاظ يظهر في مظاهر عدّة كتفسير معناها، والإشارة إلى الأقوال المختلفة فيها، وبيان ما فيها من التضاد، وتصغير المفردات، وجمعها، ومفردها وأصل الألفاظ الفارسي أو الرومي.

٤. من القضايا الصوتية والصرفيه التي توجه إليها ابن الأنباري في شرحه: الإشارة إلى تذكير لفظةٍ ما أو تأنيثها، وبيان معنى الكلمات وتوضيحه من خلال تصريف الألفاظ المذكورة، والإشارة إلى إطالة الحركات والإبدال والإدغام والإعلال، وتوضيح دلالة المشتقات، وتخفيف اللفظ، وبيان ما في اللفظة من المدّ والقصر وكيفية كتابتها.

٥. قد أكثر ابن الأنباري في شرح الألفاظ من ذكر الشواهد تدل على علم ابن الأنباري الغزير واطلاعه الواسع على اللغة والنحو.

قائمة المصادر و المراجع

ـــ القرآن الكريم.

١. ابن الأنباري، محمد بن القاسم، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م.

٢. ابن النديم، أبوالفرج محمد بن يعقوب، **الفهرست**، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م.

٣. ابن جني،أبوالفتحعثمانبنجني،**الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، بيروت: المكتبة العلمية، ١٩٨٨م.

٤. ابن خلكان، أحمد بن محمد، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دارالثقافة، ١٣٩٧هـــ.

٥. ابن فارس، أحمد بن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، حققه وضبط نصوصه وقدم له: الدكتور عمر فاروق الطبّاع، بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٩٣م.

١. المصدر نفسه، ص٣٩٦.

٦. الجادر، محمود عبد الله، «ملاحظات حول منهج ابن الأنباري في رواية شعر عامر بن الطفيل و شرحه»، **المجمع العلمي العراقي**، ١١٧، ١٤٢٦هـ، ٢٦٧ـ ٣٠٠.

٧. جبل، عبد الكريم محمد حسن، **الدلالة المحورية في معجم مقاييس اللغة دراسة تحليلية نقدية**، دمشق: دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، ٢٠٠٣م.

٨. حجازي، محمود فهمي، **مدخل إلى علم اللغة**، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٨م.

٩. حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، د.م: دار الثقافة، ١٩٧٤م.

١٠. الحموي. شهاب الدين ياقوت، **معجم الأدباء**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٠م.

١١. ــــــــــــــــ، **معجم البلدان**، ٥ ج، بيروت: دار صادر، د.ت.

١٢. الزركلي، خير الدين، *الأعلام*: **قاموس تراجم الأشهر الرجال و النساء من العرب و المستعربين و المستشرقين**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الجيل، ١٩٦٩م.

١٣. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، د.م: منشورات الرضي ــ بيدار (مطبعة الأمير)، ١٣٦٧هـ. ش.

١٤. الضامن، محمد صالح، **ابن الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم؛ سيرته و مؤلفاته مع ملحق فيه مجلس من أماليه**، شرح *خطبة عائشة أم المؤمنين في أبيها*، *مسألة من التعجب*، دمشق: دار البشائر لطباعة و النشر و التوزيع، ٢٠٠٤م.

١٥. القفطي، علي بن يوسف، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، صيدا ــ بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٤م.

وظائف الدّلالة المجازيّة لحقل الدّين في شعر السّيّاب

الدّكتورة ابتسام حمدان *

هند عكرمة **

الملخّص

يعدّ "القرآن الكريم" و"الكتاب المقدّس" مصدرين رئيسين احتفى بهما الشّعراء المعاصرون للتّعبيرعن رؤاهم وتطلّعاتهم. ولعلّ السّيّاب من الرّوّاد الأوائل في هذا المجال، فقد كان ثاقب النّظر في استثمار المواقف الأصيلة والقيم المتباينة والرّموز الموحية؛ لتحمل معه عبء تجربته الشّخصيّة من جهة، وفي الوقت نفسه تحمل وجهها الشّموليّ في التّعبير عن التّجربة الإنسانيّة العامّة من جهة أخرى.

فبإسقاطه رموز العصيان والعدوان والفساد على شخصيّات وأماكن ومجموعات في عالم اليوم، جسّد واقعاً تتّسع فيه ثغرات الخراب، ويخنقه القلق والتّبرّم والشّكوى. وبتوظيفه رمز المثل الرّائد، وتمثّله رمز المؤمن الصّابر، والبطل الفادي، رسم صورة الانبعاث الحضاريّ المنطلق من المغرب العربيّ ومشرقه، برؤيا أعمق استبصاراً وأكثر تأثيراً ممّا قد تقدّمه لنا القراءات الإيديولوجيّة المختلفة.

كلمات مفتاحيّة: الرّمزالدّينيّ، الدّلالة المجازيّة،التّوليد الدّلاليّ.

مقدّمة:

تتحدّد الشّعريّة في عمليّة ابتكار الصّورة، وهي بحاجة إلى معرفة متنوّعة ومستمرّة لتبرز في كلّ مرّة مؤثّرة فاعلة. فالصّورة مهما كانت مادّتها بسيطة هي قبل كلّ شيء "عمليّة خلق يقوم بها الفنّان، وإعادة خلق في لحظة الإدراك من قبل القارئ، لذا فالنّقاش عقيم حول سؤالٍ: ما الفنّ؟ أهو تفكير فنّيّ، معرفة، انعكاس، أم هو نشاط وإنتاج؟ إنّ جوهر المسألة كلّها يكمن في أنّ الفنّ يحوي في ذاته كلا هذين الشّكلين من أشكال الوجود الإنسانيّ في وقت واحد، غير أنّه، في مراحل تطوّره المختلفة، وفي شتّى أنواعه وأجناسه، يعطي المقام الأوّل لجانبه التّربويّ- التّغييريّ تارة، ولجانبه المعرفيّ- الانعكاسيّ تارة أخرى".[1] إذن الصّورة الشّعريّة هي تركيب دائماً؛ أي فكرة ومادّة وفعل. أو شكل وبنية ووعي.

---

* - أستاذة في قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، اللّاذقيّة، سورية. samih1944@yahoo.com

** - طالبة دكتوراه في قسم اللّغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللّاذقيّة، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٤/٠٢هـ.ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٣/١١/٢٧م

[1] - غبورغي غانشف،**الوعي والفن**، ص١٥- ١٦.

أهداف البحث ومنهجيّته:

تكمن أهميّة البحث في الإجابة عن التّساؤلات الآتية:كيف استطاع السّيّاب أن يشكّل من دوالّ اللّغة المحدودة صوراً لامحدودة؟ وما المعارف والأفكار والقيم الّتي جسّدها فيها؟ ولماذا اختارها دون غيرها؟ ومامدى فاعليتها في تغيير سلوك المتلقّي؟ وما الطّريقة الّتي استخدمها من غير أن يخلخل النّظام اللّغويّ الموروث؟

أمّا منطلقنا في البحث فهو المبدأ اللّسانيّ القائم على دراسة النّصّ "من الدّاخل" صياغةً وأسلوباً وبنيةً، والنّظر إلى لغته من فضاء سيميائيّ ثلاثيّ الأبعاد: الرّمز والمعنى ومقام الحدث، من خلال منهج وصفيّ تحليليّ يرتّب المقدّمات، ويعرض التّفاصيل، ويستخلص النّتائج؛ ليرسم إطاراً لمادّة منتجة في مجالها الفكريّ.

الدّلالة المجازيّة في منهجيّة التّحليل اللّسانيّ:

عندما يدخل في التّركيب اللّغوي المبدأ الّذي ينظم عمليّات الاختيار تهيمن— في رأي جاكبسون— الوظيفة الشّعريّة (poetique)[1] الّتي تضفي على محور التّركيب(syntagmatique) مبدأ التّكافؤ الممثّل على محور الاستبدال (paradigmatique)، وهذا يعني الإشارة إلى خطّين دلاليّين، إلى قطبين متقابلين، في قول ما، هما: السّيرورة المجازيّة و السّيرورة الكنائيّة.

إنّ محور التّركيب يجسّد علاقات الوحدة الدّلاليّة بسواها من الوحدات المجاورة لها، ومحور الاستبدال يجسّد علاقة هذه الوحدة بالوحدات المختزنة في الذّاكرة، ينتج عن ذلك صلاحيّة إحالتين لتفسير كلّ علامة من علامات رسالة ما؛ لأنّ كلّاً منها لا تكتسب قيمتها إلاّ من خلال الاختلافات القائمة على "العلاقات التّركيبيّة" الّتي يحقّقها الكلام بقوّة الفعل، و"العلاقات التّرابطيّة"[2] الماثلة في سلسلة غيابيّة في الذّهن، وهذا ما يؤكّد دور السّياق في خدمة المعنى. فمعنى العلامة تحدّده مجموعة من العلاقات لا الصّورة الذّهنيّة الّتي تحملها العلامة فقط؛ لأنّ ما يوجد في علامة لغويّة ما من فكرة معيّنة أومادّة صوتيّة بنائيّة ذاتيّة هو أقلّ أهمّيّة من تفاعلاتها النّصيّة مع مايوجد حولها من علامات، إذ"يمكن تغيير عبارة ما من غير مسّ معناها وأصواتها، ولكن بسبب وقوع تعديل في عبارة أخرى مجاورة".[3] ويلخّص بيارغيروهذه النّتائج بقوله:" فالعبارة "معنى" تستعيد دلالتها الأوّليّة من الاتّجاه (Direction)؛ أي التّوجّه نحو علامات أخرى".[4] إذ إنّ تغيير القيمة أمر تحدّده طبيعة الخطاب وتنظيمه الخاصّ.

وإذا كانت العلامة اللّسانيّة تقوم على اتّحاد لا ينفصل بين الدّالّ والمدلول _كما عرّفها دي سوسير _ فإنّ المبدع

---

[1]- رومان جاكبسون ، **قضايا الشّعريّة**، ص١٩-٣٣.

[2]-فردينان دي سوسير،**محاضرات في الألسنية العامة**، ص١٥٠ وص١٥٣.

[3]- المصدر نفسه، ص ١٤٥.

[4]- بيار غيرو،**علم الدلالة**، ص ٢٩.

يسعى في الصّورة الشّعريّة إلى تفكيك الدّال والمدلول؛ ليوحي بصدعٍ يمرّ منه مدلول جديد، فهو لا يقنع من الألفاظ بدلالتها الظّاهرة؛ بل يعمل دائماً على إثارة الدّهشة والغرابة من خلال الرّبط غير المتوقّع بين الوحدات الدّلاليّة في لغته وبين أشياء لاترابط بينها في الواقع لتكوين دلالة مولّدة تعدّ صدمة للمألوف في أمر اللّغة والفكر. وهنا تكمن الشّعلة الشّعريّة القائمة على التّوفيق في الاختيار بين المفردات ووظائفها النّحويّة، أو بين جدليّة "النّظام" الثّابت و"الكلام" المتغيّر، للانتقال من العلامة التّعيينيّة إلى العلامة التّضمينيّة.

فالنّظم الدّلاليّة قائمة في تكوينها على دلالتين: دلالة التّعيين، ودلالة التّضمين الّتي هي تحقيق للخطاب يرتبط بالفعل الكلاميّ، وبمكوّنات الخطاب، وخاصّة بالقصد والظّرف والإحالة الّتي تكسب النّصّ كليّته وتواصليّته، ممّا يؤدّي إلى نشوء علاقة جديدة بين الدّالّ والمدلول على مستوى الكلام؛ فيتحوّل التّقابل: دلالة تعيينيّة/دلالة قصديّة إلى دلالة تضمينيّة/دلالة إيحائيّة، حين ترتبط القصديّة بالتّعيين والإيحائيّة بالتّضمين وفقاً لما تفرضه علاقات السّياق.

وما يهمّنا من هذا هو تعبيد الطّريق لتحليل صور "التّوليد الدّلاليّ" الّذي "يحصل بإسناد مدلول جديد إلى دالّ قائم في الاستعمال اللّغويّ"[1] لتكوين دلالة مفهوميّة جديدة. فتجمّعات الصّورة قائمة في تكوينها على العلامة اللّسانيّة، وهي تقابل ثلاثيّ يُعنى بثلاثة عناصر هي: (الدال) و (المدلول) و(المرجع) الّذي تحيلنا إليه العلامة سواء أكان محسوساً أم معنويّاً مجرّداً، ولذا فإنّ اجتماع هذه العناصر يكوّن وحدة الدّلالة الّتي تنشأ عن العلاقات الدّلاليّة النّاتجة عن علاقة المدلول بالمرجع، وعلاقة المدلول بالمدلول الآخر؛ أي العلاقة الّتي تنشأ من المدلول الأساسيّ للعلامة، والمدلول الثّاني الّذي يضاف إليها من التّداعيات السّياقيّة بشكلها الثّنائيّ: التّماثل والتّجاور.

الدّلالة المجازيّة المستمدّة من حقل الدّين في شعر السّيّاب:

اتّخذ لسيّاب من لرّموز الأصيلة للتّجربة الإنسانيّة أداةً فنّيّة للتّعبير عن أغراضه؛ لأنّه وجد فيها مسرحاً يجسّد آمال الإنسان واندحاره، فلايم بينها وبين الإنسان المعاصر، وحاول من خلال ذلك أن ينفذ إلى أعماق النّفس البشريّة مجسّداً كلّ طموحاتها ورغباتها ومشاكلها، مستعيناً بكلّ ماكان في لرّموز من ملامح غنيّة ذات صور شعريّة موحية،[2] حتّى كاد يجعل من قصائده رموزاً للعالم بأجمعه، يرثيه ويغضب منه في آن واحد.[3] وقد توزّعت هذه الرّموز في حقول متنوّعة كان منها حقل الدّين الّذي رأى فيه منبعاً ثرّاً يروّي منه شاعريّته بما يحمله من شحنات عاطفيّة تقوّي البناء الفنّي من جهة، وتضمن إيصال رسالته من جهة أخرى، باعتبار هذا الحقل يمثّل جانباً مهماً من لثّقافة لمشتركة في المجتمع العربيّ.

والجدير بالذّكر أنّ الشّاعر المعاصر لايتعامل مع رموزه المختارة بوصفها مقولات عقليّة جامدة مقابلة لعقيدة خاصّة أوانتماء معيّن؛

---

[1] - إبراهيم بن مراد ،**مقدمة لنظرية المعجم**، ص١٥٧.

[2] - ميشال خليل جحا ،**الشّعر العربيّ الحديث، من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، ص١٢٩.

[3] - جبرا إبراهيم جبرا ،**النّار والجوهر**، ص٥١.

بل إنّه في تعامله يحتكم إلى مقتضيات للتخيّل الحداثي للتصوّر الشّعري المرتبط بواقع تجربة مخصوصة زماناً ومكاناً. فهو يحتضن رموزه القديمة، بما تحمله من مغزى وإيحاء، في صور مجازيّة منسّقاً فيها الوجود الخارجيّ وفقاً لمشاعره ووجدانه، فيضيف إليها أبعاداً جديدة ذات معان جديدة تمتح تبدّلاتها الإيحائيّة وتحوّلاتها الدّلاليّة من بناء النّص، فتكسب جدّتها ورمزيّتها الشّعريّة. فالرّمز الشّعريّ "ليس إلّا وجهاً مقنعاً من وجوه التّعبير بالصّورة "،[1] فبها يبني الشّاعرعالمه الجديد، وبها يحقّق التّكامل بين نفسه وبين العالم من حوله، ومن خلالها تغدو القصيدة زاخرةً بحقيقة للموقف الّذي يعبّر عنه، لتصل إلى مستوى "الحوار التّناصيّ الّذي يبلغ فيه التّفاعل مستوًى أعلى، ينهض على أفعال الهدم، والنّقض، والامتصاص، والتّحويل، وإعادة التّشكّل النّوعيّ في صور للمغايرة ".[2]

لقد بيّن النّقد الأدبيّ المعاصر أنّ الصّورالمستمدّة من الرّموز الّتي طفت على وجه التّاريخ الإنسانيّ أظهرت أبعاداً دلاليّة عميقة، تعمل من أجل بناء الوعي بأهمّيّة الإنسان، والأرض، والتّاريخ، والمعاني، والقيم، والأسئلة الوجوديّة "لماذا...؟ وأينَ...؟ و كيفَ...؟ " [3]

فقبل أن تكون المعرفة ميسّرة كان الوصول إليها في ابتكار الرّموز الشّعريّة، فهي كما قال كاسيرر:"قد شكّلتها حاجة الإنسان وأغراضه، فالرّمز ليس أحد مظاهرالحقيقة، إنّه الحقيقة، ففي الرّمز تكون المطابقة تامّة بين الذّات والموضوع ".[4]

أمّا العلاقة بين الرّمز والدّين، فهي " نابعة، أساساً، من المكانة الّتي تحتلّها الكلمة في الدّين"،[5] فـ" جميع الأديان والرّسالات الّتي عرفها التّاريخ الإنسانيّ تتّحد في مبدئها ومنتهاها؛ لأنّ الحقيقة كانت الطّريق والغاية.[... فلقد] اختلفت الأقلام وتنوّعت الحروف، لكنّ الكلمة بقيت واحدة، ذلك هوالمراد بطريق النّعمة،طريق السّلوك إلى الحقّ، طريق التّصوّف. فالتّصوّف مناخ روحيّ تلاقى في ظلاله كلّ البشر، بغضّ النّظرعن الجنس واللّغة والعرق".[6]

وشعرنا اليوم يتمتّع بخصائص متعدّدة من الرّمزيّة أبرزها"الميل الواضح إلى استخدام لغة ذات مضامين تحوي، في الغالب، نبرة تكريس روحي، وتوهّج صوفيّ ".[7] وهذا مانجده في شعرالسيّاب.

وفيما يأتي بعض من صور حقل الدّين نقتطعها من قصائد دواوينه؛ لنتبيّن فيها عناصر هذا الحقل الّتي تشكّل البؤر الدّلاليّة المنتشرة إلى حقول قريبة من حقلها الأول أوبعيدةٍ عنه بعداً شاسعاً، لتؤمّن وظيفتها في استجلاء الرّؤيا

---

[1] - عز الدين إسماعيل،**الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، ص١٩٥.

[2] - وفيق سليطين ،"**آليّات النّص وفاعليّات ماقبل التّناص**"، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ص٧٧.

[3] - حسين حميد،"**الرّواية العربيّة**"، جريدة الثّورة، الملحق الثّقافيّ.

[4] - ويليام ويمزات،"**الأسطورة والنّموذج البدائي**"،مجلّة الأقلام، ص١٨.

[5] - صهيب سعران ،**مقدّمة في التّصوّف**، ص٢٥.

[6] - المرجع نفسه، ص٦.

[7] - سلمى الخضراء الجيوشي،**الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث**، ص٧٣٠.

الّتي يحملها الشّاعر، والشّهادة الّتي يؤدّيها، ومدى تأثيرها في تغيير الواقع المضطرب ورسم المستقبل المنشود.

وقد شغلت قصص الأنبياء وغيرهم من الشّخصيّات الّتي تردّد ذكرها في"القرآن الكريم " و"الكتاب المقدّس" حيّزاً كبيراً في دواوين السّيّاب، كان منها:

آدم وحوّاء:[١]

اتّخذ السّيّاب من انصياع " آدم" لـــ "حوّاء" وعدم امتثالهما لأمرالله رمزاً لإغواء المرأة الرجل وانغماسهما في الملذّات، وكانت تجربته الأولى في هذا المجال قصيدة "ظلال الحبّ" تحكيها شجرة التفّاح:

أغوتهُ (حوّاءٌ) فمدَّيديهِ نحوَ الأفعوانِ / ثمرٌ يحرّمُهُ الإلهُ عليهما ... ويحلّلانِ / ذاقا فكانا ظالمينفكيفَ يُجزى الظّالمانِ؟ / وبدا الموارى منهما فإذا هنالكَ سوءتانِ / وعليهما طفقا منَ الورقِ المهدّلِ يخصفانِ / يابؤسَ مَنْ فضحَ الإلهَ ولَمْ يزدهُ سوى الهوانِ / لَمْ يعرفِ الدّوحُ الخريفَونزعَ أوراقٍ حسانٍ / حتّى نضى ورقاهَا لعاشقانِ الآثمانِ[٢]

يسقط الشّاعرأحداث قصّة"آدم وحوّاء"على تجربته مع فتاة المدينة، محمّلاً ذاته والمرأة إثماً كبيراً، لتحليلهما ماحرّمه اللّه، فهو يذكر صراحة ماحلّ بهما من بؤس وهوان، وحين يسند المعرفة إلى "الدّوح"وهو لفظ يدلّ على غيرعاقل، فإنّه يعبّرعن مشاعر الأسى لقتل الجمال على الأرض،وكأنّه يؤكّد قول الملائكة: ﴿أتجعلُ فيها من يفسدُ فيها﴾[٣]. لهذا اضطرمت في نفسه"ثورة على حوّاء"[٤]، وعلى المدينة الّتي تذكّره بالخطيئة الكبرى الّتي ارتكبها أوّل زوج بشريّ: بشريّ:

وفي اللّيل، فردوسُها المستعادِ / إذا عرّشَ الصّخرُ فيها غصونَهْ / ورصَّ المصابيحَ تُفّاحَ نارٍ / ومدّ الحوانيتَ أوراقَ تينَهْ / فمن يُشعلُ الحبَّ في كلِّ دربٍ وفي كلِّ مقهى وفي كلِّ دار؟[٥]

تقوم الصّورة على تداعيات التّشابه بين خطيئة "آدم وحوّاء" وبين فساد المدينة، لاشتراك الحدثين في حقل المكان وعناصره: "الفردوس — الغصون — التّفّاح — أوراق التّين" فالشّاعر يخبرنا أنّ حياة المدينة تبدأ حين يموت النّهار

---

[١] - وردت قصة آدم وحواء في " القرآن الكريم " و" الكتاب المقدس" فقد رفعهما الله إلى الجنة، وتركهما يتمتعان بطيباتها، وحذرهما أن يقربا من الشجرة المحرم جناها، فأغواهما الشيطان، وكانت عاقبتهما طرداً من جنة عدن إلى الأرض. ينظر: **سورة البقرة:** /٣٠ – ٣٨/ **وسورة الأعراف:** /١١ – ٢٤/.وينظر: **سفرالتكوين:** الإصحاح الثاني: /١٥ – ١٨/ والإصحاح الثالث: /٦ – ٧/ و/٢٢ – ٢٤/.

[٢] - بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج٢،ص٢٠٦.

[٣] - سورة البقرة، /٢/.

[٤] - بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج٢،ص٣٢١.

[٥] - بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص٤١٥.

والحبّ، وقد عبّرعن ذلك بتحديده زمن الأحداث في "اللّيل"وباستعارته دلالة "الصّخر" الممتدّ إلى كلّ ركن من أركانها؛ ليوحي بإضرام حرائق غرائزها، وعهرها الّذي حاولت طمسه دون جدوى، فكلّ أنوارها الملتهبة دعوة إلى العار البدء، وكلّ أوراق التّين الممتدّة على حوانيتها لم تستطع أن تخفي شهوة خطيئتها، أوتستر ذنبها المتحقق، لهذا كان قرار الشّاعر بقطيعته لها إلى أن"يرجع الله يوماً إليها، وتخضلّ من ألوهيّة القلب فيها عروق الحجار"[1].فهو يتحرّى الحبّ الطّاهر العفيف، الحبّ الصّافي الّذي لاتعكّره دناءة ولا يشوبه دنس، يؤكّده في قصيدة "سفر أيّوب" بعواطف جيّاشة ومشاعر تفيض صدقاً:

ويـــصـــرخُ آدمُ المدفونُ فيَّ: رضيتُ بالعارِ / بطردي من جنانِ الخُلدِ أركضُ إثرَ حَوّاءا. / أريدكِ، ياسراباً في خيالي ليس يسقيني، / أريدكِ. ثمَّ تُطوى موجةٌ وتطيرُ أشلاءا / فقاعاتٌ منَ النّيرانِ، من شوقٍ وتذكارِ.[2]

يوحي فضاء الصّورة في بنيته العميقة بغير مايبدو على سطحها؛ فقد أنجز التّركيب الوصفيّ المقترن بحرف الجر:" آدمُ المدفونُ فيَّ "انزياحاً دلالياً حوّل مدلول "آدم" من مرجعيّته الدّينيّة المعروفة إلى ذات الشّاعر، كما حوّل مدلول "حوّاء" إلى مدلول النّساء اللّواتي أغوينه. فالشّاعر، وإن أقرَّ أنّه "آدم" المستحق الطّرد من جنان الخلد "جيكور"[3] جزاء فعله العار في انقياده إلى الفتنة، فهذا الانقياد تمّ وانتهى منذ زمن ماضٍ منقطع، بدلالة الفعل"رضيت". أمّا الآن، في لحظة كتابته هذه المقطوعة، فتنتابه مشاعر الحنين إلى لقاء زوجته[4]، مكرّراً الفعل "أريدكِ" مرّتين. ومع أنّها كانت سراباً لم يسقه، فهو في توق إليها،إلى من يؤنسه في وحدته وهو طريح الفراش في أحد مشافي لندن[5].

قابيل وهابيل:

يستعين الشّاعر بقصّة "قابيل وهابيل "[6] لا ليحقّق أيضاً استجابة للتلقّي في الكشف عن المعالم الخارجيّة لتناقضات الحياة فحسب؛ بل ليعمّق الوعي بسلوك الإنسان، منطلقاً من الأحكام القيميّة الّتي يطلقها على القاتل والمقتول، كي يؤكّد أنّ العدوان مازال يؤجّج النّار بين البشر. فإذا كان" هابيل" أوّل ضحيّة على سطح الأرض، فإنّ أمثاله يصرعون يومياً، ولافرق في هذا الصّراع أن يكون عراكاً سياسياً داخل الوطن الواحد، أوحرباً عالميّة ضروساً، أوخلافاً بين أفراد المجتمع. وهنا يعبّر الرّمز عن أربعة مستويات للموت: وطنيّة، وقوميّة، وإنسانيّة عامّة، وذاتيّة خاصّة. فعلى المستوى الوطنيّ يطالعنا وجه

---

[1] -المصدر نفسه، ص٤١٥.

[2] - المصدر نفسه، ص٢٦٤.

[3] - جيكور هي قرية الشّاعر الّتي نشأ وشبّ فيها، لذلك احتلّت قلبه ووجدانه.

[4] - عبد الكريم حسن،**الموضوعيّة البنيويّة، دراسة في شعر السّيّاب**، ص٣٨٩.

[5] - ينظر:بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص٢٦٥، وفيها يحدّد الشّاعر مكان القصيدة وتاريخها ١٩٦٢/١٢/٣١م.

[6] - ينظر:**سورة المائدة**، /٢٧-٢٨-٣٠/. وينظر:**سفر التّكوين**: الإصحاح الرّابع /٨-٩-١٠/.

الموت منتشراً انتشاراً أفقياً وعمودياً في أرجاء العراق، فعندما يقول:

من أيِّ غابٍ جاء هذا اللّيل؟ من أيِّ الكهوف؟ / من أيِّ وجرٍ للذّئاب / من أيِّ عشٍ في المقابرِ دفَّ أسفعُ كالغراب؟ / "قابيلُ" أخفِ دمَ الجريمةِ بالأزاهرِ والشّفوفْ / وبما تشاءُ من العطورِ أو ابتساماتِ النّساءْ / ومنَ المتاجرِ والمقاهي وهيَ تنبضُ بالضّياءْ / عمياءُ كالخفّاشِ في وضحِ النّهارِ،هي المدينة، / واللّيلُ زادَ لها عماها[1]

فإنّه يرسم صورة موت المدينة في إطار كثيف من الظّلام: "اللّيل – الكهوف – وجر الذّئاب – العشّ في المقابر – الطّائر الأسفع – الغراب"، وهو لايملك إزاء ذلك إلّا أن يتساءل عن سبب الموت، فلا يجده إلّا في وجه "قابيل" الممثّل رأس السّلطة الطّاغية الّذي يجعل المدينة مومساً يستهلكها ويستترف دمها، أمّا السّبب في استباحتها فهو الجهل والتّخلّف والتّبعيّة، وهذا مايفسّروصف المدينة بالعمياء في وضح النّهار، وبازدياد عماها في اللّيل الّذي تنتهك فيه فضيلتها.

ولعلّ إنسانيّة السيّاب ومعاناته من قتل الإنسان أخاه الإنسان في مختلف بقاع الأرض على مدى التّاريخ هي الّتي ساقته إلى أن يجعل "قابيل" رمزاً أبدياً للهلاك والدّمار، فبه ينتقل إلى رفاق الأمس[2] إمعاناً في تحميلهم دلالة القتل السّافر لكلّ مظاهر الحياة:

الموتُ في البيوتِ يولدْ / يولدُ "قابيلٌ" لكي ينتزعَ الحياة / من رَحِمِ الأرضِ ومنْ منابعِ المياهْ، فيظلمُ الغدُ / وتجهضُ النّساءُ في المجازرْ / ويرقصُ اللّهيبُ في البيادرْ.... / ويهلكُ المسيحُ قبلَ العازر.[3]

الموت هنا يلد الموت نفسه، فيظهر" قابيل" على صورة الطّاغية الّذي ولدته المدينة قاتلاً الحياة، مجتثاً جذورها الكامنة من "رحم الأرض"، فالشّاعر لايرى واقعاً يستشرف فيه المستقبل؛ فيد الطّاغية تجهض النّساء، وتحرق قوت الحياة في البيادر، وتقضي على المنقذ قبل أن يبدأ بعمليّات الإنقاذ، فالحاضر والمستقبل يلفهما الموت. ويصل القلق إلى ذروته في وجدان الشّاعر عندما يصل الموت إلى قلب قريته:

كانَ قابيلُها بذرةً مستسرّةْ / كانَ للأرضِ قلبٌ، أُحسّ بهِ في الدّروب / في البساتينِ، في كلِّ مُرٍ

---

[1] -بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص٥٠٩-٥١٠.

[2] - "لم يغفر السّيّاب لليساريّين ما عدّه تنكراً لفنّه في سبيل اليسار" خاصّة حين بدأ يتلمّس ظروف العراق وواقع الوطن العربي" وأخذتالنّار تقترب من الفتيل المشبع بالبترين" و"اشتدّت المهاترات وارتفعت حدّة الاتّهامات" و"كان ذلك يعني أنّ السّيّاب قد تخلّى عنانتمائه الحزبيّ"وأخذ يردّ الصّاع صاعين. ينظر: إحسان عبّاس، **بدر شاكر السّيّاب، دراسة في حياته وشعره**، ص٢٢٠- ٢٢٢.

[3] - بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص٤٧٠.

يروّي بنيها / آهِ جيكورُ، جيكورْ... / ما للضّحى كالأصيلِ / يسحبُ النّورَ مثلَ الجناحِ الكليلْ؟[١]

يلصق الشّاعر هنا تهمة "قابيل" بممارسات الشّيوعيين، فإذا كان واحدهم لم يشهر سلاحه علانيّة، فإنّ آثارجرائمه الرّهيبة بادية،تحكي حوادثها المفجعة الطّبيعة في جيكور[٢]:"الدّروب – البساتين – كلّ نهر"،حتّى الضّحى يعكس وظيفته؛ فبدلاً أن يمدّ جيكور بالضّياء بدأ يسحب النّور، لينشر الظّلام على أرجاء العراق كلّها.

وعلى المستوى القومي يتجلّى الموت في قصيدة قافلة الضّياع:

أرأيتَ قافلةَ الضّياع؟ أما رأيتَ النّازحين؟ / الحاملينَ على الكواهلِ، من مجاعات السّنينْ / آثامَ كلِّ الخاطئينْ النّازفينَ بلا دماءْ / السّائرينَ إلى وراءْ / كي يدفنوا "هابيلَ" وهو على الصّليب ركامُ طينْ؟ / "قابيلُ، أينَ أخوك؟ أينَ أخوكَ؟" / جمّعتِ السّماءْ / آمادَها لتصيح، كُوّرت النّجومُ إلى نداء: / "قابيلُ، أينَ أخوكَ؟" / – "يرقدُ في خيامِ اللاّجئينْ"[٣]

تتعدّد في هذا المقطع الأصوات، لتكشف عن تسلسل مراحل الموت، فيرتفع صوت الشّاعر بداية، مسترجعاً صورة المهجّرين الفلسطينيين الّذين تشتّتوا يضربون في الآفاق، مستخدماً التّضاد بين "القافلة" الّتي توحي بالتّجمّع وبين "الضّياع" الّذي يوحي بالتّفرّق،جاعلاً من "قابيل"رمزاً للحكّام العرب المتآمرين مع الصّهاينة والمستعمرين على بيع الأخوّة العربيّة، وذلك بتحويل دلالة "الآثام" المنتمية إلى المجرّدات المعنويّة إلى أثقال ماديّة محمولة على كواهل النّازحين، مشيراً بالتّركيبين الإضافيّين: "مجاعات السّنين – كلّ الخاطئين" إلى شدّة المحنة وامتدادها في أبعاد زمنيّة عميقة من جهة، وبتعدّد المشاركين في تحميل أعبائها من جهة أخرى.

وتطفوالآلام السّاكنة في القلوب، يعبّرعنها السّيّاب في صورتيّ"النّازفين بلا دماء، والسّائرين إلى وراء"، فالنّازحون مازال وجدانهم معلّقاً بقضيّتهم الّتي لبست ثوب "هــابـيل"فتحوّلتإلى عمليّات تعذيب وقمع وقتل على "الصّليب"، لكن من غير القيامةالّتي تجعل من الألم جسراً للعبور، فالقضيّة طمستفي ركام من الطّين.

أمّا الصّوتان الآخران:فالأوّل، هو صياح "السّماءونداء "النّجوم" مسائلة"قابيل"عن مكان أخيه، والثّاني هو صوت "قابيل"نفسه مجيباً: "يرقدُ في خيامِ اللاّجئينْ"، ولايخفى ماتوحي به دلالتا "الرّقاد والخيام" من موت وقبور. وإلى هنا تبرز صورة كبرى تضمّ في إطارها فئتين من النّاس، لاصلة بينهما إلّا صلة السّبب بالنّتيجة، وصلة القاتل بالمقتول.

---

[١] - المصدر نفسه، ص٢٠٦.

[٢] - تمثّل جيكورمركزاً هاماً من مراكز الحزب الشّيوعي، وحصناً منيعاً من حصونها، فقد تحوّلت مجالسها إلى حلقات تبسط فيها الإيديولوجيا، وغدت بساتينها مأوى لأعضاء بارزين في الحزب، فلا غرابة أن يطارد شبح الشّيوعيّين السّيّاب وقرينه الوادعة. ينظر:إحسان عبّاس،**بدر شاكر السّيّاب: دراسة في حياته وشعره**، ص٩٢.

[٣] - بدر شاكر السّيّاب، **الديوان**، ج١، ص٣٦٨.

وعلى المستوى الإنسانيّ يظهر"ظلّ قابيل"[١] في صورة تجّار الحروب والسّلاح، يسترفون متعة الأحياء على الأرض؛ أطفالاً وعجائز، شيوخاً وأمّهات، رجالاً وفتيات،وعائلات بأكملها تحترق بلظى نيرانهم المستعرة.إنّهم عبدة المال وآلهة الذّهب، لاهمّ لهم سوى الرّبح، فكلّهم "قابيلُ يغتالُ الأشقّاءَ راكلُ"[٢]، ولافرق عندهم أن تكون فريستهم جماعات العمّال الّذين استأجروهم في أوطانهم[٣]، أوغيرهم من البشر المنتشرين في كافّة أقاليم الأرض :

"قابيل"باقٍ وإنْ صارتْ حجارتُهُ سيفاً، وإنْ عادَ ناراً سيفُهُ الخذِمُ

وردّ "هابيلُ" ما قاضاهُ بارئُهُعن خلقهِ، ثمَّ ردّتْ باسمهِ الأممُ.[٤]

العلاقة هنا ثنائيّة، طرفاها: تجّار الحروب والموت ممثّلين بـ "قابيل" سافك الدّماء، والضّحايا الأبرياء الّذين التهمتهم النّيران المستعرة ممثّلين بـ "هابيل"، فالقتل مستمر منذ بدء الخليقة وإلى اليوم، و لم يتغيّر منه شيءٌ سوى كثرة أعداد الموتى وتطوير أداة الجريمة: من الحجارة، إلى السّيف، إلى أسلحة الفتك والدّمار الحديثة، وكأنّ المأساة الأولى في قتل الأبرياء لعنة أبديّة وجرح غائر يمضّ كلّ قلب.

هكذا يُظهر شعر السّيّاب" قابيل، دائماً، صورة عزرائيليّة بيد أنّها شوهاء ".[٥]

وعلى المستوى الذّاتي بقي ظلّ " قابيل" يراود خيال الشّاعرحتّى أيّامه الأخيرة، متّخذاً منه رمزاً لكلّ سبب موجع يحلّ به. فحين أثقل الدّاء كاهله وجعله طريح الفراش يعاني الآلام المبرحة رمى علّة تلك الأوجاع والآلام على الذّنوب والخطايا الّتي ارتكبها، علّها تكون تكفيراً عمّا جناه:

قالوا لهُ: " والدّاءُ مَنْ ذا رماهُ / في جسمكَ الواهي ومن ثبّتَهْ؟" / قالَ: " هوَ التّكفيرُ عمّا جناهُ / " قابيلُ" و الشّاري سُدًى جنّتَه "[٦]

ولا يغيب عن السّيّاب اصطياد أيّ رمز يثير به المتلقّيّ، للأخذ بأسباب الحياة الحرّة الكريمة.

يأجوج ومأجوج:

يستثمر السّيّاب قصّة" يأجوج ومأجوج "،[٧]وما أضافت إليها الحكايات الشّعبيّة، في بناء سور وهميّ يفصل بين

---

[١] - بدر شاكر السّيّاب، **الديوان**، ج٢، ص٢٥٤ وما بعدها.

[٢] - بدر شاكر السّيّاب، **الديوان**، ج١، ص٣٥٣.

[٣] - بدر شاكر السّيّاب، **الديوان**، ج٢، ص٢٦٦.

[٤] - بدر شاكر السّيّاب، **الديوان**، ج١، ص٣٦٠.

[٥] - سلام كاظم الأوسي، "**الرؤية الاستشراقية – التاريخية في الشعر العربي المعاصر**"، مجلة الجندول، ص٥.

[٦] - بدر شاكر السّيّاب، **الديوان**، ج١، ص٢٩٦.

[٧] - جاء في القرآن الكريم أنّ قوماً أنقياء قالوا:﴿يا ذا القرنيْن إنّ يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض فهل نجعل لك خرجاً على أن تجعل بيننا وبينهم سداً. قال ما مكّني فيه ربّي خيرٌ فأعينوني بقوّة أجعل بينكم وبينهم ردماً. آتوني زُبَرَ

بين بائعات الهوى والسّكارى الزّناة، ليخرج في قصيدته" المومس العمياء" بتشكيل فنّيّ يتداخل فيه القصّ الدّينيّ والشّعبيّ بالواقع تداخلاً يوحي بتشابه السّورين لكونهما لا يثلاّن إلاّ بولادة الفعل الخلاّق:

سورٌ كهذا، حدّثوها عنهُ في قصصِ الطّفولة: / " يأجوجُ" يغرزُ فيهِ، منْ حنقٍ، أظافرَهُ الطّويلة / ويعضُّ جندلَهُ الأصمَّ، وكفُّ " مأجوجَ" الثّقيلة / تهوي كأعنفِ ما تكون، على جلامدهِ الضّخامْ،/ والسّورُ باقٍ لا يُثلّ... وسوف يبقى ألفَ عام، / لكنَّ (إنْ_ شاءَ_ الإلهْ) / _ طفلاً كذلك سمّياهْ _ / سيهبُّ ذاتَ ضحىً ويقلعُ ذلكَ السّورَ الكبيرْ [٢]

إنّ استبدال الغضب والقوّة المادّيّة "الحنق _ العنف _ الأظافر الطّويلة _ العضّ _ الكفّ الثّقيلة" بالإيمان والقوّة المعنويّة المبنيّة على التّصميم والعمل "إنْ شاءَالإلهْ _ ميلاد الطّفل" هو المغزى الّذي يتوخّى الشّاعر إيصاله إلى المتلقّي.

سدوم وعمورة:

يتّخذ السّيّاب ممّا آلت إليه سدوم وعمورة من خراب ودمار نزل عليهما[٣] إثر انصياعهما للغرائز والشّهوات رمزاً يفيد منه الاشمئزاز من كلّ رغبات شاذّة، وكلّ قيم تؤدّي بالإنسان وحضارته إلى الهلاك. ومن هذا المنطلق يستنكر الشّاعر فساد بغداد وتحوّلها إلى مبغىً:

أهذه بغدادْ؟ / أم أنّ عامورة / عادتْ فكانَ المعادْ / موتاً؟..... [٤]

وإذا استعار الشّاعر رداء عمورة الغويّة إلى بغداد فإنّ داءها هو ماأصاب جيكور وابنها:

كيفَ أمشي! خطايَ مزّقَها الدّاءُ. كأنّي عمودُ / ملحٍ يسيرُ.. [١]

الحديد حتّى إذا ساوى بين الصّدفين قال انفخوا حتّى إذا جعله ناراً قال آتوني أفرغ عليه قطراً. فما اسطاعوا أن يظهروه وما استطاعوا له نَقبا. قال هذا رحمة من ربّي فإذا جاء وعد ربّي جعله دكّاء وكان وعد ربّي حقّا.﴾. **سورة الكهف:** /٩٤ _ ٩٨/.

[١] - تضيف الحكايات الشّعبيّة إلى قصّة يأجوج ومأجوج، أنهما يلحسان السّور بلسانيهما كل يوم حتى يصبح في رقة قشرة البصل، ويدركهما التعب فيقولان" غداً سنتم العمل" وفي الغد يجدان السورعلى عهده من القوة والمتانة... وهكذا حتى يولد لهما طفل يسميانه "إن شاء الله" فيحطم السور. ينظر: بدر شاكر السّيّاب: **الديوان**، ج١،ص٥٢٩ الهامش.

[٢] - بدر شاكر السّيّاب،**الديوان**، ج١، ص٥٢٩-٥٣٠.

[٣] - جاء في القرآن الكريم،﴿ولوطاً آتيناه حكماً وعلماً ونجّيناه من القرية الّتي كانت تعمل الخبائث، إنّهم كانوا قوم سوء فاسقين﴾**الأنبياء:**/٧٤ /. وجاء في العهد القديم: " إنّ صراخ سدوم وعمورة قد كثر وخطيئتهم قد عظمت جداً " " وإذا أشرقت الشّمس على الأرض دخل لوط إلى صوغر. فأمطر الربّ على سدوم وعمورة كبريتاً وناراً ". ينظر:**سفر التّكوين:** الإصحاح ١٨ /٢١/. الإصحاح ١٩ /٢٤- ٢٥/.

[٤] - بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص٤٥١ – ٤٥٢.

أهيَ عموريّةُ الغويّةُ أم سادومُ؟ / هيهاتَ...إنّها جيكورُ / جنّةٌ كانَ الصّبيُّ فيها وضاعَتْ حينَ ضاعا.[٢]

يعمد السيّاب في هاتين المقطوعتين إلى نقل رمزيّ " سدوم وعمورة " من دلالتيهما القديمتين إلى مدينة بغدادوقرية جيكور، ممّا يجعلهما تحملان موقفاً معاصراً يرفض سلوك المجتمع في العراق، ويدعو في الوقت نفسه إلى بناء مجتمع جديد أساسه العمل والإرادة؛ للنّجاة من الغرق مع الفساد والمفسدين.

وإذا حملت الرّموز المحلّلة سابقاً قيماً سلبيّة يريد الشّاعر انتزاعها من وجدان المتلقّي، فإنّ هناك رموزاً تزخر بالقيم الإيجابيّة يسلّط الشّاعر الضّوء عليها لاتخاذها أمثلة يحتذى بها، أبرزها:

محمّد (عليه السّلام):

رأى السّيّاب محمّداً رمزاً لمجد أمّة امتدّت حضارتها شرقاً وغرباً، واتّسعت شمالاً وجنوباً، وحين أراد أن يفسّر حالة التّصدّع والانهيار الّتي أصابت الوطن العربيّ عامّة والعراق خاصّة، ردّها إلى انتفاء قيم الحقّ والخير والعدل الّتي كانت عنواناً لرسالة محمّد ﷺ. ففي قصيدة"المغرب العربي" نجده يسخر من عرب المشرق الّذين لم يستطيعوا حماية حضارتهم القديمة؛ فمجدهم:

تنْزفُ منهُ دونَ دمٍ / جراحٌ دونما ألمٍ / فقد ماتْ......... / ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء. / فنحن جميعاً أموات / أنا ومحمّدٌ والله. / وهذا قبرُنا: أنقاضُ مئذنةٍ معفّرةٍ / عليها يُكتبُ اسمُ محمّدٍ والله / على كسرةٍ مبعثرةٍ / من الآجرّ والفخّار[٣]

إنّ تشخيص الشّاعرالمجد وجعل جراحه تنزف دون ألم يوحيان بموت قديم لإنسان المشرق العربيّ، أمّا قوله "ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء" فيوحي بطبقتين من الأموات:الأولى، هي طبقة الموتى الحقيقيّين الّذين بنوا هذا المجد؛ لأنّ ماشيّدوه قد اندثر، والثّانية، هي طبقة الموتى الأحياء الّذين تقاعسوا عن حماية مجدهم القديم. وعندما يقول "نحن جميعاً أموات" فهو يلخّص موت الماضي والحاضر. والسّيّاب لم يمت وحده، وإنّما مات معه محمّد والله، فقد كانا نقشاً في أعالي مئذنة، لكنّها تحطّمت على أيدي الغزاة، وتعفّرت؛ لأنّ أصحابها هجروها وتركوها مستباحة، أمّا اعتراف الشّاعر بموته فهو شعور التّقاعس عن الثّورة، لذا يضع في القبر كلّ الّذين استكانوا لواقعهم المرير.

وتتعدّد أجزاء الصّورة بتعدّد القبور وساكنيها، ويصدح من أحد القبور صوت الجدّ يحكي قصّة انتصاره في "ذي

---

[١]- جاء في **سفر التّكوين** أنّ زوجة لوط التفتت إلى مشهد حرق المدينة "فصارت عمود ملح " ينظر: الإصحاح ١٩/٢٧.

[٢]- بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص١٥٧.

[٣]- بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج٢،ص٣٩٥-٣٩٦.

قار"، وتقفّيه طريق آبائه، متدرّعاً " بدرع من دم النّعمان"، ثمّ يعلو من القبر المجاور لقبر الجدّ صوت الابن يحدّثنا عن انقسام أبنائه وأحفاده إلى فريقين:

إلهُ محمدٍ وإلهُ آبائي منَ العربِ، / تراءى في جبالِ الرّيفِ يحملُ رايةَ الثّوّار / وفي يافا رآهُ القومُ يبكي في بقايا دار[1]

هنا نلمح أبعاداً دلاليّة تكشف النّقاب عن التزام السّيّاب القوميّ وعن صحّة نسبة المعاصرة إلى شعره. فـــ "إيمان الشّاعر بأنّ إله كلّ قوم يكون على شاكلتهم إنّما يمثّل غيرة دينيّة على ما أصاب الجماهير العربيّة والشّعوب الإسلاميّة من ضعف شديد"[2]، فحين ثار الشّعب في المغرب العربيّ كان إلههم رمزاً للحياة والقوّة " يحملُ رايةَ الثّوّار"، وحينما ضعف وشكا النّاس في فلسطين كان إلههم مغلوباً مثلهم "يبكي في بقايا دار".

بهذه المقارنة الّتي عقدها الشّاعر بين الجدّ وأحفاده، بين الماضي والحاضر، بين العدو القديم والحديث، نفهم التّحوّل الّذي طرأ على نهاية القصيدة:

أهذا لونُ ماضينا / تضوّأَ منْ كوى "الحمراء" / ومنْ آجرَّةٍ خضراء / عليها تُكتَبُ اسمَ اللّهِ بقيا منْ دمٍ فينا؟ / أنبرٌ في أذانِ الفجرِ؟ أمْ تكبيرةُ الثّوّارْ / تعلو من صياصينا...؟ / تمخّضتِ القبورُ لتنشرَ الموتى ملايينا / وهبَّ محمّدٌ وإلهُهُ العربيُّ والأنصار: / إنّ إلهنا فينا.[3]

في هذه الصّورة يسلّط الشّاعرالضّوء على الصّفحة الإسلاميّة من القوميّة العربيّة، فهناك رموز متشابكة في بنية النّص تكوّن صورة مرئيّة تعبّرعن البعد الحضاريّ الّذي قصده الشّاعر، منها: " لونُ ماضينا ــ كوى الحمراءــ أذانِ الفجرِ ــ اسمَ اللّهِ ــ الدّم ــ تكبيرةُ الثّوّارْ ــ محمّدٌ ــ الإله العربيُّ ــ الأنصارــ الإله". فقد انطلق السّيّاب من واقع الموت الّذي عمّ العراق، وانتهى بتمخّض القبور في المغرب عن إله حيّ يبعث ببعث قومه ويحيا بجهادهم.

ومن وجوه إثارة المتلقّي للأخذ بأسباب الحياة الحرّة الكريمة يفتح الشّاعر صفحة من صفحات التّاريخ تحكي شيئاً مهمّاً عن سيرة محمّد ﷺ:

بالأمسِ دوّى في ثرى يثربِ / صوتٌ قويٌّ من فقير نبيْ، / ألوى ببغي الصّخر. لم يُضرَبِ / وحطّمَ التّيجان.[4]

لقد أمدّ نور الإيمان محمداً بالقوّة، فقد استطاع صوت الحقّ الّذي لايمتلك العتاد الماديّ "فقير نبي"،أن يطيح

---

[1] - بدر شاكر السّيّاب،**الديوان**،ج١،ص ٣٩٧-٣٩٨.

[2] - فاخر صالح ميّا،**النّظم الإبداعيّ عند بدر شاكر السّيّاب**، ص٨١.

[3] - بدر شاكر السّيّاب،**الديوان**،ج١،ص٤٠١-٤٠٢.

[4] - المصدر نفسه،ص٣٨٣.

بالباطل، ويخضع أعظم الممالك "بغي الصّخر، التّيجان ".

وانطلاقاً من اندحارالإنسان في العراق عامّة، واندحارعقائده الّتي كان يؤمن بها خاصّة، نجد الشّاعر مدفوعاً إلى الإسراء "على جواد الحلم الأشهب "علّه يبحث عن "روح " نورانيّة يضيء بها وجه العراق، ويطهّرها "من ربّها المغسول بالخمر، من عارها المخبوء بالزّهر، من موتها السّاري على النّهر"[١].

وفي قصيدة "مولد المختار" الّتي كتبها عام (١٩٦١م)،يبيّن دور محمّد ﷺقائداً عربيّاً فذّاً، وقدوة ملهمة أعلت كلمة الحقّ، ورمزاً لميلاد أمّة تأبى الضّيم، وتعلن الجهاد طريقاً إلى عيشٍ حرٍّ كريم:

وأشرقتَ فاهتزّتْ نواويسُ في الدّجىوأوشـــكَ مـــوتى أن يهبّوا وينشروا

ويـــا مـــولـــدَ الـــمختارِ ميلادُ أمّةٍومـــيـــعـــادُ بعثٍ أنتَ فيها مقدّرُ

جهادٌ على اسمِ اللهِ يلظى أوارُهُفيكوي جبينَ الظّلمِ ممّا يسعّرُ.[٢]

تتقابل الاستعارات في الابيات الثّلاثة لتصوير المفارقة بين ماكان قبل مولد النّبوّة وبين ماصار بعدها:الدّجى ــ الإشراق / الموتى ــ ميلاد الأمّة وبعثها / جبين الظّلم ــ كويه بلظى الجهاد وسعيره/. وتتراوح المشاعر بين اليأس والأمل عندما يوظّف السّيّاب رمز:

المسيح (عليه السّلام):

تعدّ آلام السّيّد المسيح وفداؤه لمغفرة خطايا البشر[٣] الضّوء الّذي أنار طريق السّيّاب لاستخدام ذلك الرّمز، متّخذاً من عذاباته دلالات ذاتيّة على مايعانيه من انكسارات نفسيّة، وما يؤطّر حياته من فقر وتشريد ومرض عضال،ثمّ لا تلبث هذه الرّموز أن تتحوّل إلى مواقف تتجاوز الذّات لتشكّل مع العامّ وحدة لا تنفصم. وكانت قصيدة"غريب على الخليج" (١٩٥٣م) إسقاط وجدانيّ لأزمة منفى الشّاعر في إيران والكويت[٤]،ففي قوله: "وأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه"[٥]صورة حيّة تعبّرعن تجربة عاطفيّة صادقة تتوحّد فيها معاناة تهجيره واضطهاده وغربته بعذابات السيّد المسيح إثر مطاردته واللّحاق به وتعذيبه على الصّليب، وتشتدّ هذه المعاناة وتبلغ أوجها حين يلقى الشّاعر"صليب

---

[١] - المصدر نفسه،ص٤٢٠-٤٢٢.

[٢] - بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج٢،ص٥٧٥- ٥٧٦-٥٨٠.

[٣] - لقد اتّخذ السّيّاب فكرة " الفداء" من العشاء الرّبّانيّ حين اجتمع السّيّد المسيح بتلاميذه في أوّل أيّام الفطير، "وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز، وبارك، وكسر، وأعطى التّلاميذ، وقال: خذوا، كلوا. هذا جسدي. وأخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلّكم ؛ لأنّ هذا هو دمي الّذي للعهد الجديد الّذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا ". ينظر: **إنجيل متّى**: الإصحاح ٢٦ / ٢٦-٢٧- ٢٨ /.

[٤] - سرجون كرم ، " **الدلالة الدينيّة وتحوّلاتها في الشعر الفلسطينيّ**"، www.ssnp.info، تاريخ ١٢/٤/٢٠٠٧.

[٥] - بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص٣٢١.

المسيح ظلّاً فوق جيكور. طائر من حديد"[١] يلمّرها ويحفر أرضها مقبرة لأهلها، وهنا يتحوّل رمز "الصّليب" إلى تنكّر الغرب لتعاليم السّيّد المسيح؛ فبدلاً من أن يسخّروا اختراعاتهم لسعادة الإنسان،حوّلوها إلى آلات فتّاكة تقتل الإنسان. والسّيّاب لايملك إزاء قتل جيكور إلّا أن يرثيها متوجّعاً موتها،دون أدنى أمل في انتشالها من الظّلم، لكنّ ألم الموت يتحوّل في"قصيدة المسيح بعد الصّلب" إلى فرح البعث والقيامة؛ فالقصيدة تباشرنا بواقع الموت، ولكن يفاجئنا صوت الميّت نفسه، إنّه صوت الشّاعر يحدّثنا عن تجاوزه واقع الخيانة وغفوة الضّمير الّتي أودت به إلى القبر:

متُّ بالنّارِ: أحرقتُ ظلماءَ طيني، فظلَّ الإله. / كنتُ بدءاً وفي البدءِ كانَ الفقير. / متُّ كي يؤكلَ الخبزُ باسمي، لكي يزرعوني معَ الموسمِ، / كم حياةً سأحيا: ففي كلِّ حفرة / صرتُ مستقبلاً، صرتُ بذرة، / صرتُ جيلاً منَ النّاسِ: في كلِّ قلبٍ دمي / قطرةٌ منهُ أوبعضُ قطرة.[٢]

في هذا المقطع يبدو التّحوّل من الموت إلى الحياة واضحاً: " متُّ، متُّ... صرتُ، صرتُ " فقد مات الشّاعر /الفقير/ /الأنا/وظلّ الإله الّذي قدّم جسده طعاماً ودمه شراباً لـــ " كلّ قلب ". هذا " الفداء"هو مفتاح سرّ القيامة والبعث، يعكسه الشّاعرحين انتصر كإله جامعاً آمال البشر، وارثاً أحلامهم وحاملاً مستقبلهم، فثورته على الواقع المرّ أنبتت الثّورة في الجميع، حتّى أصبح الموت الفادي عنواناً للجميع، فليس بسواه تتجدّد الحياة:

بعد أن سمّروني وألقيتُ عينيَّ نحو المدينة / كدتُ لاأعرفُ السّهلَ والسّورَ والمقبرة: / كانَ شيءٌ، مدى ما ترى العينُ، / كالغابةِ المزهرة، / كانَ، في كلِّ مرمى، صليبٌ وأمٌّ حزينة. /قُدّسَ الرّبُّ ! / هذا مخاضُ المدينة.[٣]

لقد أسهمت الصّورة الشّعريّة بين بداية القصيدة ونهايتها في انتقال المدينة من موتها: " وتغفو على ماتحسّ المدينة " إلى مخاض حوّلها إلى " غابة مزهرة "... إلى المدينة الفاضلة الّتي يحلم بها الشّاعر.

يحمل شعر السّيّاب في مرحلة تخطّي الموت جواباً عن القلق الّذي انتشر في شعره الواقعيّ، فهو" يأتي بفلسفة إيجابيّة هي بداية كلّ شعرعظيم، وهي أنّ خلاص الإنسان من عالم الظّلال الّذي يعيش فيه لايكون إلّا بالموت أوالحبّ ".[٤] والخلاص الّذي رأيناه من خلال استخدام الشّاعر رمز المسيح هو الموت حباً بالآخرين، حتّى يتغلّب

---

[١] - المصدر نفسه، ص٤٠٣.

[٢] - المصدر نفسه، ص٤٥٨-٤٥٩.

[٣] - بدر شاكر السّيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص٤٦٢.

[٤] - لويس عوض ،**الثّورة والأدب**، ص١٠٧.

على الحضارة القائمة على الاستغلال والمال والمادّة، فهو ينزل من على الصّليب لإنقاذ الإنسانيّة جمعاء معطياً الحياة للطّبيعة والبشر.[١]

وإذا اتّحد السيّاب برمز المسيح، وبدا كأنّه فادي العراق ومنقذ البشريّة، فقد انفصل عنه بعد أن رماه الدّاء قعيداً، و لم يكن أمامه إلّا أن ينتظر منه معجزة الشّفاء بعد أن يئس الطبّ من إيجاد الدّواء. ولعلّ الصّورة الأجمل لاستدعاء تلك المعجزات هي قوله:

(أميّتٌ فيهتفُ المسيحُ / من بعدِ أنْ يزحزحَ الحجرْ: / "هلمَّ يا عازرْ"؟)[٢]

لقد استعارالشّاعر لنفسه رمز" العازر"المؤمن المعذّب الّذي أنقذه السّيّد المسيح من الموت، وهوعلى يقين أنّه نجّى الأتقياء من كلّ مايحيط بهم من أذى قبل أن يسألوه[٣]؛ فبدلاً من أن يطلب اليد المباركة لتخلّصه ممّا كان يعانيه من آلام جسديّة، نسمع صوت السّيّد المسيح نفسه يناديه. فالشّاعرالّذي هدّه المرض، وأعيته النّفس اليائسة لم يبقَ لديه إلّا أن يبحث عن حبال المخلّص،عسى أن تتدلّى أمامه قبل أن تمسك به قبضة الموت:

وتحتَ النّخلِ حيثُ تظلُّ تمطرُ كلُّ ما سعْفَهْ
تراقصتِ الفقائعُ وهي تُفجَرُ – إنّه الرُّطَبُ
تساقطَ من يدِ العذراءِ وهي تهزُّ في لهفهْ
بجذعِ النّخلةِ الفرعاءِ(تاجُ وليدكِ الأنوارُ لا الذّهبُ،
سيُصلبُ منه حُبُّ الآخرين، سيبرئُ الأعمى
ويبعثُ من قرارِ القبرِ ميّتاً هدّهُ التّعبُ
من السّفر الطّويلِ إلى ظلامِ الموتِ، يكسو عظمَهُ اللّحما
ويوقدُ قلبَهُ الثّلجيَّ فهو بحبِّهِ يثبُ!).[٤]

من الواضح هنا، أنّ الشّاعر استلهم قوله تعالى: ﴿فناداها من تحتها ألاّ تحزني قد جعل ربّك تحتك سَريّا، وهزّي إليك بجذع النّخلة تُساقط رُطباً جنيّاً، فكلي واشربي وقرّي عيناً﴾[١].فلعلّ قدرة الله الّتي خلّصت السّيّدة مريم من

[١] - عيسى بلاطة ،**السيّاب حياته وشعره**، ص٩٩.

[٢] - بدر شاكر السيّاب،**الدّيوان**،ج١،ص ٧٠٦.

[٣] - جاء في **إنجيل يوحنّا** أنّ يسوع رفع عينيه إلى ربّه يسأله أن يلبّي نداءه في إحياء الموتى ليؤمن الجميع برسالته، "ولمّا قال هذا، صرخ بصوت عظيم: العازر هلمّ خارجاً. فخرج الميّت.." الإصحاح ١١ / ٣٩ -٤٣ / وينظر: **انجيل متّى**، الإصحاح ٥/ ٨/.

[٤] - بدر شاكر السيّاب:**الدّيوان**،ج١،ص ٥٩٨- ٥٩٩.

حزنها ومحنتها تتسرّب إليه من خلال المعجزات الّتي أراد الله بها قوة تلبّي دعوة رسوله عيسى عليه السّلام.[2] وتخمد جذوة العلاقة بين ذات الشّاعر والآخرين _في هذه المرحلة_ لتتّقد في صراعها مع الوحدة والمرض.

أيّوب (عليه السّلام):

يستوحي السّيّاب من المصائب الّتي حلّت بـ" أيّوب" رمزاً للصّبر على البلاء والإيمان بالمحن، والرّضا بقضاء الله وقدره.[3] (٤)وقد خصّص لذلك إحدى عشرة قصيدة،جمع عشراً منها في "سفر أيّوب " وأفرد واحدة بعنوان " قالوا لأيّوب". يفتتح الشّاعر السّفر بقوله:

لكَ الحمدُ مهما استطالَ البلاءْ / ومهما استبدَّ الألَمْ، / لك الحمدُ، إنّ الرّزايا عطاءْ / وإنّ المصيباتِ بعضُ الكرَمْ / .... / شهورٌ طوالٌ وهذي الجراحْ / تمزّقُ جنبيَّ مثلَ المُدى / ولايهدأُ الدّاءُ عندَ الصّباح / ولايمسحُ اللّيلُ أوجاعَهُ بالرّدى. / .... / جميلٌ هو السّهدُ أرعى سماك / بعينيَّ حتّى تغيبَ النّجوم / ويلمسَ شبّاكُ داري سناك. / .... / وإنْ صاحَ أيّوبُ كانَ النّداءْ / "لكَ الحمدُ يا رامياً بالقدرْ / ويا كاتباً، بعد ذاكَ، الشّفاءْ!"[4]

الشّاعر في هذه القصيدة يجسّد بلاءه طويلاً، وجراحه مدىً تمزّق جنبه، ويشخّص ألمه مستبدّاً، وداءه لايهدأ، وليله لايقوى على مسح أوجاعه، ومع كلّ هذا، فإنّه متوحّد مع " أيّوب" بلاءً وصبراً واستسلاماً، فهو ليس خاضعاً لمصيره وقدره فحسب؛ بل إنّه يبدو سعيداً بعطاء وكرم وهدايا الحبيب،وهذه المشاعر تغلب على كامل القصيدة، وكأنّها "ابتهال ودعاء وإحساسات متصوّفة ولغة زاهد".[5] وبنغمة تشفّ عن ألم وحزن يناجي زوجته مستعيداً لحظات الفراق حين "دقّ بابه القدر"،[6] وكيف ازدادت جراحه في الأرض الغريبة،

---

[1] - سورة مريم: /٢٤- ٢٥- ٢٦ /.

[2] - قال تعالى:﴿ ورسولاً إلى بني إسرائيل أنّي قد جئتكم بآية من ربّكم أنّي أخلق لكم من الطّين كهيئة الطّير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله، وأبرئ الأكمه والأبرص وأحيي الموتى بإذن الله﴾. **سورة آل عمران**: /٤٩/.

[3] -من الشخصيات التي نالت حظاً وافراً في القرآن الكريم شخصية أيوب عليه السلام، إذ أشار الله تعالى إلى المصائب التي حلت به وإلى صراعه معها وصبره عليها إيماناً وتسليماً، بقوله:﴿وأيّوب إذ نادى ربّه أنّي مسّني الضّرّ وأنت أرحم الرّاحمين. فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضرّ وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين﴾. ينظر: **سورة الأنبياء**: /٨٣- ٨٤/.

[4] - بدر شاكر السّيّاب،**الديوان**،ج١،ص ٢٤٨- ٢٥٠. " سفر أيّوب ١ ".

[5] - وليد صالح خليفة،"**الرموز الدينية عند السّيّاب**"، ص٣،www.nizwa.com. تاريخ ٢٠٠٩/٧/١١.

[6] - بدر شاكر السّيّاب،**الديوان**،ج١،ص٢٥٢ " سفر أيّوب ٢ ".

فكلّ شيء تحوّل إلى وحش يصارعه "الصوّان والإسفلت والصّخر والبرد"،[١] و لم يبق من قوّة لهذا الصّراع إلّا إيمانه وتضرّعه إلى الله، فقد ظلّت قدرته تداعب خياله، آملاً أن تعيد إليه حياته الهانئة في قريته بين زوجته وأطفاله:

ياربَّ أيّوبَ أرجِعْ على أيّوبَ ما كانا: / جيكورَ والشّمسَ والأطفالَ راكضةً بينَ النُّخيلاتِ / وزوجَهُ تتمرّى وهي تبتسمُ.[٢]

ويظلّ الإيمان بالله هو العامل الموجّه لذلك الرّضا المطلق في قوله:

قالوا لأيّوبَ:" جفاكَ الإلهْ !" / فقال:" لا يجفو / منْ شدَّ بالأيمانِ، لا قبضتاهْ / تُرخى ولا أجفانُهُ تغفو" / .... / يا ربِّ لا شكوى ولا عتابْ، / ألستَ أنتَ الصّانعَ الجسما؟ / فمنْ يلومُ الزّارعَ التمّا / من حولِهِ الزّرعُ، فشاءَ الخرابْ / لزهرةٍ والماءَ للثّانيةْ؟ / هيهاتَ تشكو نفسيَ الرّاضيةْ.[٣]

ولكنّ هذا الرّضى لم يحمل دائماً المعنى الفلسفي الّذي حمله "أيّوب"، فالسيّاب لم يكن دائماً مثل"أيّوب"، فحين تضاعفت الآلام هبّ يطلب من الله الخلاص في شيء من النّزق:

أليسَ يكفي أيّها الإلهْ / أنَّ الفناءَ غايةُ الحياةْ / فتصبغَ الحياةَ بالقتامْ؟ / تحيلُني، بلا ردىً، حُطامْ: / سفينةً كسيرةً تطفو على المياهْ؟ / هاتِ الرّدى، أريدُ أن أنامْ / بينَ قبورِ أهليَ المبعثرةْ / وراءَ ليلِ المقبرةْ / رصاصةَ الرّحمةِ يا إلهْ ![٤]

يبدو هذا النّزق في استبدال السّيّاب عبارتيّ المنادى المضاف إلى المتكلّم: "ياربَّ أيّوب ـــ ياربِّ" اللّتين تدلّان على الضّراعة والاستسلام والتّقرّب من الله بعبارتيّ المنادى المعرّف بـــ (ال) والنّكرة المقصودة:" أيّها الإله — ياإله" اللّتين تبعدان المسافة بين الإنسان والله. ويرى عشري زايد أنّ "هذه النّبرة المتبرّمة تذكّرنا قليلاً بذلك الوجه التّوراتيّ السّاخط الّذي يطالعنا لـــ " أيّوب" من السّفر المعنون باسمه في العهد القديم[٥]، حيث يرتفع صوته في وجه الرّبّ متذمّراً "[٦].

---

[١] - المصدر نفسه، ص٢٥٤ " سفر أيّوب ٣ ".

[٢] - المصدر نفسه،ص٢٥٨ " سفر أيّوب ٤ ".

[٣] - بدر شاكر السّيّاب،**الديوان**،ج١،ص٢٩٦- ٢٩٨ " قالوا لأيّوب ".

[٤] - المصدر نفسه، ص٧٠٦، " في غابة الظّلام ".

[٥] - جاء في "العهد القديم "على لسان أيوب:" دفعني الله إلى الظّالم، وفي أيدي الأشرار طرحني، كنت مستريحاً فزعزعني، وأمسك بقفاي فحطمني ونصبني له غرضاً. أحاطت بي رماته. شق كليتي ولم يشفق، سفك مرارتي على الأرض. يقتحمني اقتحاماً على اقتحام، يعدو عليّ كجبار". ينظر: **سفر أيوب:** الإصحاح ١٦ /١١-١٢-١٣- ١٤ /.

[٦] - علي عشري زايد ،**استدعاء الشخصيات التراثية**، ص٩٢.

ومهما يكن من أمر، فإنّ اختيار السّيّاب رمز" أيّوب" واتّحاده معه كان الأكثر ملاءمة لبثّ آلامه وآماله، حتّى كدنا لا نعرف أيّهما المتحدّث؛ بل انتابنا شعور بأنّ " أيّوب " حقيقة هو من يهمس أو يصرخ راجياً من الله الخلاص. فالشّاعر لايتّخذ من رمزه واجهةً يتستّر خلفها ويفضي على لسانها بأحاسيس غريبة عنها؛ بل يذوب ويمتزج مع رمزه حتّى نخالهما حقيقةً واحدةً لايمكن أن نميّز بينهما، فكأنّ كلّ واحد منهما هو الآخر.

خاتمة واستنتاجات:

نتبيّن ممّا تقدّم، أنّ السّيّاب لم يكتفِ باختيار الرّموز الدّينيّة وإعادة أبعادها ودلالتها القديمة؛ بل أضاف إليها من واقعه الشّعوريّ أبعاداً ودلالات جديدة نابعة من أحداث عصره وصميم قضاياه؛ لينتج وحدة عامة تستشرف المستقبل في ثقة الإنسان المطمئن إلى مصيره، ونلمسهذا في قوله: "فالإنسان كائن ذو تاريخ، ذو ماضٍ... ومن هذا الماضي، هذه الجذور، يأتي الأمل... من هذا الماضي الجذور تتكلّل هامة الشّجرة، عبر جذعها الأجرد اليابس هذا الحاضر بالورق والزّهر والثّمر"[1]. وقد أسفر هذا الكلام عن رسم صورتين متقابلتين للواقع الرّاهن: الأولى، تمثّل القبح بأبعاده المختلفة، والثّانية، تبرز الجمال بمعانيه المتعدّدة، وقد نجم عن ذلك نتائج، أهمّها:

١ – استطاع الشّاعر أن يحقق ردّة فعل عكسيّة لدى المتلقّي، قوامها رفض سلوك الشّخصيّات الّتي مثّلت خطيئة " آدم " وجريمة " قابيل " وفساد "يأجوج ومأجوج" وفسق أهل " سدوم وعامورة "، ومن ثمّ إعادة بناء ذاته على نقيضها، فـــ " حين يفضح الشّاعر عالماً لاإنسانياً فإنّهيهيج فينا الحنين لما كان واجب الوجود".[2]

٢ – إنّ توظيف الشّاعر رمز محمّد إلى جانب الرّمز النّقيض له ضمن إطار صوره أدّى إلى لقاء الفنّ والحياة معاً؛ ففي هذا التّوظيف تجسيد حيّ لمفارقة ثنائيّة ضدّيّة، تثير المتلقّيّ بجدليّة الصّراع بين طرفيها من جهة، وتجذبه إلى وجهها النّاصع من جهة أخرى، فينقاد تلقائيّاً إلى الحركة بعد السّكون وإلى الثّورة بعد الاستكانة.

٣ – إنّ اتّحاد الشّاعربرمز السيّد المسيح، وتوظيفه على صورة البطل الثّوريّ المتنكّر لذاته المضحّي بنفسه من أجل أمّته تأكيد أنّ بعض رؤى الماضي تمتلك فاعليّة خصبة بما تحمله من طاقة وسحر قادرين على إضاءة الحاضر،[3] واستشراف المستقبل. إذ إنّ " الشّعر هو الإنسان ذاته في استباق العالم الرّاهن، وتوقّع العالم المقبل ".[4]

٤ – أمّا امتزاجه مع رمز"أيّوب" فيتضمّن مستوًى عميقاً من الدّلالة يوحي، براحة الشّاعر النّفسيّة، وبمدى إدراكه

---

[1] - ماجد صالح السّامرائي،**رسائل السّيّاب**، ص٨٢. والنص من رسالة إلى الدكتور سهيل إدريس بتاريخ: ١٩٥٨/٥/٧م.

[2] - رينيه حبيشي ،" **الشّعر في معركة الوجود** " مجلّة شعر، ص٩٠.

[3] - سلام كاظم الأوسي،"**الرؤيا الاستشراقية– التاريخية في الشعر العربي المعاصر**"، مجلة الجندول، ص٣.

[4] - أدونيس،" **الشعر العربيّ ومشكلة التجديد**" مجلّة "شعر"، ص٩٧-٩٨.

ووعيه بعدم جدوى التّمرّد الميتافيزيقي الّذي من شأنه أن يباعد بين الإنسان وأيّة فكرة مجتمعيّة؛ لأنّه يتوجّه_ بصفة أساسيّة _ إلى الكلّيّات المنفصلة عن كلّ واقع تاريخيّ.[1] وهذا ماينافي مهمّة الشّاعر ودور الشّعر في معركة الوجود.

٥- ومجمل القول، أنّ السيّاب عبّر عن براعته في استثمار الرّموز الدّينيّة،ليجعل من فاعليّتها حضوراً فيتطوير قوانين الحياة الاجتماعيّة الّتي من شأنها أن تخلق عالماً جديداً يليق بإنسانيّة الإنسان.

قائمة المصادر والمراجع

١– أدونيس، " **الشعر العربيّ ومشكلة التجديد** " مجلّة شعر ، العدد /٢١/، ١٩٦٢م.

٢– إسماعيل، عز الدين،**الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، الطّبعة الثّالثة،بيروت:دار العودة ودار الثّقافة،١٩٨١م،

٣– البصريّ،عبد الجبّار،"**دراسة جديدة في الشّعر العربيّ المعاصر**"، مجلّة الآداب،عدد تشرين الثّاني، ١٩٦٤م.

٤– بلاطة، عيسى،**السيّاب حياته وشعره**، بيروت: دار النّهار، ١٩٧٨م .

٥- جاكبسون، رومان،**قضايا الشّعريّة**، ترجمة محمد الولي ومازن حنون، الطّبعة الأولى،المغرب،الدّار البيضاء : دار توبيقال، ١٩٨٨م.

٦– جبرا،إبراهيم جبرا،**النّاروالجوهر**، الطّبعة الثّالثة،بيروت:المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ١٩٨٣م.

٧- الجيوشي، سلمى الخضراء،**الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الطبعة الثّانية،بيروت:مركز دراسات الوحدة العربيّة، ٢٠٠٧م.

٨– حبيشي، رينيه، " **الشّعر في معركة الوجود** " مجلّة " شعر"،العدد/١/،١٩٥٧م.

٩- حسن، عبد الكريم،**الموضوعيّة البنيويّة، دراسة في شعر السّيّاب**، الطّبعة الأولى،لبنان،بيروت:المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، ١٩٨٣م.

١٠- حميد، حسين، "**الرّواية العربيّة**"،جريدة الثّورة، الملحق الثّقافيّ، العدد (٧٦٦)،٢٢/١١/٢٠١١م.

١١ – خليفة، وليد صالح،"**الرموز الدينية عند السّيّاب**"،www.nizwa.co، 11-7- 2009.

١٢– خليل جحا، ميشال،**الشّعر العربيّ الحديث، من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، الطّبعة الأولى، بيروت:دار العودة، ١٩٩٩م.

١٣– دي سوسير، فردينان،**محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة يوسف غازي ومجيد النّصر، لبنان،

[1]- عز الدين إسماعيل،**الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، ص٤١٠.

جونيه: دار نعمان للثقافة، ١٩٨٤م.

١٤_سعران، صهيب،**مقدّمة في التّصوّف**، الطّبعة الأولى،دمشق:دار المعرفة، ١٩٨٩م.

١٥- سليطين،وفيق،"**آليّات النّص وفاعليّات ماقبل التّناص**"، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها،العدد /٣/، سورية، إيران:جامعة تشرين، جامعة سمنان، خريف ٢٠١٠م.

١٦- السّيّاب، بدر شاكر،**الدّيوان**،بيروت:دارالعودة، ١٩٨٦م.

١٧- عباس، إحسان،**بدر شاكر السّيّاب، دراسة في حياته وشعره**، الطّبعة الرّابعة،لبنان، بيروت:دار الثّقافة، ١٩٧٨م.

١٨- عشري زايد، علي،**استدعاء الشخصيات التراثية**،القاهرة:دار الفكر العربي، ١٩٩٧م.

١٩- عوض، لويس،**الثّورة والأدب**، القاهرة:منشورات روز اليوسف،١٩٦٧م.

٢٠- غاتشف، غيورغي،**الوعي والفن**، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، العدد/١٤٦/ الكويت:المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب،شباط ١٩٩٠م.

٢١- غيرو،بيار: **علم الدلالة**،ترجمة أنطوان أبوزيد، الطّبعة الأولى،بيروت، باريس:منشورات عويدات،١٩٨٦م.

٢٢- كاظم الأوسي، سلام:"**الرؤية الاستشراقية – التاريخية في الشعر العربي المعاصر**"، مجلة الجندول، العدد/١٢/، تشرين الثاني، ٢٠٠٢م.

٢٣- كرم، سرجون، " **الدلالة الدينيّة وتحوّلاتها في الشعر الفلسطينيّ**"، مقال في موقع شبكة المعلومات السّورية القوميّة الاجتماعية، تاريخ ٢٠٠٧/٤/١٢،www.ssnp.info/

٢٤- ماجد صالح السّامرائي،**رسائل السّيّاب**، بيروت:دار الطليعة، ١٩٧٥م.

٢٥-ابن مراد، إبراهيم،**مقدمة لنظرية المعجم**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧م.

٢٦- ميّا، فاخر صالح،**النّظم الإبداعيّ عند بدرشاكر السّيّاب**، الطّبعة الثّانية، اللّاذقيّة:دار بصمات، ٢٠١١م.

٢٧- ويمزات، ويليام، "**الأسطورة والنّموذج البدائي**"، ترجمة محيي الدّين صبحي، مجلّة الأقلام،العدد/٨/، أيّار، ١٩٧٦م.

معالم نظام التركيب الإسنادي في مرحلة التأسيس

الدكتور إبراهيم محمد البب*
عبد الحميد صالح وقاف**

الملخص

يرصد هذا البحث بشكل موجز الأفكار الأولى لبناء نظام التركيب الإسنادي في الجملة عند سيبويه ومتابعة النحاة له في بناء هذا النظام وتطويره، ولما كان كتاب سيبويه أول كتاب نحوي موثوق بصحته يصل إلينا، فإن هذه الأفكار التي نراها في الكتاب تشكل نقطة البداية في بناء النظام النحوي العام، وما نظام التركيب الإسنادي إلا جزء من هذا النظام رأيناه على صورته المكتملة عند النحاة المتأخرين، فكان هذا البحث لرصد بدايات تشكيل هذه الصورة، وقد كان في قسمين رئيسيين: الأول الحديث عن نظام التركيب الإسنادي الاسمي، والثاني الحديث عن نظام التركيب الإسنادي الفعلي، وجاء ضمن كل قسم منهما بشكل أساسي بعض كلام سيبويه الذي يرسم معالم هذا النظام من حيث عنصراه وطبيعة علاقة هذين العنصرين بعضهما مع بعض وترتيبهما، ليتلو ذلك بعض كلام المبرد حول هذه القضايا مختوماً بإشارات موجزة عن عمل النحاة الخالفين في تطوير هذا النظام.

كلمات مفتاحية: التركيب، الإسناد، الاسم، الفعل.

مقدمة:

يستطيع المطلع على كتب النحاة أن يلاحظ أنهم يتحدثون عن الجملة من حيث إنها تركيب إسنادي حديثاً منظماً، حيث يجري الحديث عن مصطلحات من مثل التركيب (Structure) والإسناد (Predicate) وغيرهما، كما يبينون العلاقة الإسنادية في الجملة، ويشرحون أحوال الإسناد بشكل يكشف عن تبلور هذه القضية في النحو العربي ولا سيما عند النحاة المتأخرين، ولا شك أن هذه القضية النحوية كغيرها من القضايا مرت بمراحل متعددة من التطور حتى وصلت إلى ما وصلت

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.
** - طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٤/٠٢هـ.ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٣/١١/٢٧م

إليه من حسن التنظيم والتنسيق، ولذلك يحاول هذا البحث إلقاء ومضة بسيطة على طفولة البحث في التركيب الإسنادي.

- أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهمية هذا البحث من محاولة الاطلاع على المسائل النحوية المختلفة في طور النشأة حتى يمكن دراسة تطورها، وفهم الفكرة التي بنيت عليها لتسهيل درسها، وهي فكرة غير جديدة، إلا أنها لم تنل ما تستحقه من البحث والدراسة، فالقضايا النحوية التي يستطيع الباحث البحث في نشأتها كثيرة، وما هذا البحث إلا حلقة من حلقات هذه الفكرة، فهو محاولة لرؤية عنصر من عناصر النظام النحوي في طور النشأة رغبة في معرفة القضايا النحوية في مهدها الأول ليصير إلى دراسة تطورها فيما بعد.

- منهج البحث:

يقوم هذا البحث على استقراء كلام النحاة، ولا سيما سيبويه والمبرد، بهدف تحليل كلامهم لمعرفة الأفكار التي تنضوي تحته واستنتاج عناصر التركيب الإسنادي كما تبدو فيه.

- **التركيب الإسنادي في الجملة الاسمية:**

تحدث سيبويه ت(١٨٠هـ) عن التركيب الإسنادي في بداية كتابه عندما عقد باباً للمسند والمسند إليه، فقال: "هذا باب المسند والمسند إليه وهما ما لا يستغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بداً، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه، وهو قولك: عبد الله أخوك وهذا أخوك، ومثل ذلك قولك: يذهب زيد، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء"[١]، ويحمل كلام سيبويه هذا في ثناياه ثلاث قضايا أساسية، الأولى: هي قضية التلازم الحتمي بين طرفي الإسناد، إذ لا يستغني أحدهما عن الآخر، وإننا نجد أن هذا الأمر يؤكده سيبويه كثيراً في كتابه، كقوله نقلاً عن أستاذه الخليل ت(١٧٠هـ): " إذا ابتدأت الاسم فإنما تبتدئه لما بعده، فإذا ابتدأت فقد وجب عليك مذكور بعد المبتدأ لا بد منه وإلا فسد الكلام و لم يسغ لك"[٢]، ففحوى هذا التلازم بين طرفي الإسناد في التركيب الإسنادي الاسمي هو أن الغاية من المبتدأ هي خبره، فتعبير الخليل يعني أن الغاية من الابتداء بالاسم ما بعده وهو الخبر، ليقرر وجوب ذكر هذا الخبر، فهو ما لا بد منه حتى لا يفسد الكلام، وهذا الأمر يقودنا إلى القضية الثانية، وهي أن سيبويه إنما يتحدث عن التركيب الإسنادي تحت ظلال الجملة التي يطلق عليها الكلام، وليس الحديث عن التركيب الإسنادي بمعزل عن

[١] - سيبويه، **الكتاب**، ٤٨/١.

[٢] - **المصدر نفسه**، ٤١١/٢.

الجملة أبداً، فهو في قوله الأول يذكر أن وجوب ذكر الخبر لا يجد المتكلم منه بداً، فذكره للمتكلم يعني أن الحديث واقع لتحقيق مبدأ الجملة، و لم يكن للمتكلم بد من ذكر الخبر لأن هذا الخبر هو الذي تتم به الفائدة التي يريدها المتكلم، وجاء فيما بعد ذكره لكلام الخليل ليؤكد أن الغاية هي الجملة عندما ذكر أن عدم وجود الخبر أو عدم ذكره يؤدي إلى فساد الكلام، والقضية الثالثة التي نجدها في قول سيبويه تتعلق بالمصطلح، ذلك أننا نجد أن سيبويه يعبر عن التركيب الإسنادي الاسمي بقوله: الاسم المبتدأ والمبني عليه، وذلك عائد إلى غياب مصطلح الجملة عند سيبويه، إلا أنه قد يعبر عن هذا التركيب الإسنادي بالابتداء فقط، فالابتداء في قوله: " كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء" معناه كما نفهم من كلامه هو هذا التركيب الإسنادي أو الجملة الاسمية كاملة، وليس المبتدأ فقط، وقد استعمل سيبويه الابتداء بمعنى التركيب الإسنادي الاسمي كاملاً في غير موضع، كما في حديثه عن دخول كان وأخواتها على الجملة الاسمية، فقال عن المبتدأ والخبر بعد دخول كان عليهما: " وهما في (كان) بمترلتهما في الابتداء إذا قلت عبد الله منطلق"[1]، فقوله: بمترلتهما في الابتداء، أي في التركيب الإسنادي الاسمي كما يبدو واضحاً[2].

أما حديث سيبويه عن أحوال هذا التركيب الإسنادي الاسمي وترتيبه فقد جاء في مواقع متفرقة من الكتاب[3]، إلا أننا نجد أن سيبويه قد رسم المعالم الأساسية لنظام التركيب الإسنادي في الجملة الاسمية عندما أراد أن يعرف المبتدأ، فقال في باب الابتداء: " فالمبتدأ كل اسم ابتدئ ليبنى عليه كلام، والمبتدأ والمبني عليه رفع، فالابتداء لا يكون إلا بمبني عليه، فالمبتدأ الأول والمبني ما بعده عليه، فهو مسند ومسند إليه، واعلم أن المبتدأ لا بد له من أن يكون المبني عليه شيئاً هو هو ، أو يكون في مكان أو زمان، وهذه الثلاثة يذكر كل واحد منها بعدما يبتدأ، فأما الذي يبنى عليه شيء هو هو ، فإن المبني عليه يرتفع به كما ارتفع هو بالابتداء، وذلك قولك: عبد الله منطلق، ارتفع عبد الله لأنه ذكر ليبنى عليه المنطلق، وارتفع المنطلق لأن المبني على المبتدأ بمنْزلته"[4].

وعنصرا نظام التركيب الإسنادي الاسمي، كما يبدو من كلام سيبويه، هما: طرفا الإسناد، وهما المسند والمسند إليه أو المبتدأ والخبر، والمبتدأ قبل الخبر في الأصل من حيث الترتيب، والتلازم لا بد منه

[1] – **الكتاب**، ١/٨٧.

[2] – انظر: عز الدين مجدوب، **المنوال النحوي العربي**، ص ١٥٠.

[3] – انظر: د: مصطفى حطل، **نظام الجملة**، ص ١٧–٣١.

[4] – **الكتاب**، ٢/١٢٥.

بين طرفي الإسناد، وحكم طرفي الإسناد هو الرفع، والرافع للمبتدأ هو الابتداء، وللخبر المبتدأ والابتداء معاً، وحكم الطرف الثاني في الإسناد (الخبر) أن يكون تالياً، وأن يكون هو المبتدأ في المعنى أو في مكان أو زمان على حد تعبير سيبويه، ويؤكد سيبويه الترتيب في التركيب الإسنادي، فإن هذه الثلاثة حكمها أن تكون بعد الاسم المبتدأ به، ويؤكد سيبويه العلاقة المعنوية بين طرفي الإسناد، ذلك أن الخبر لا بد من أن يكون هو المبتدأ في المعنى، أما إذا كان الخبر جملة فلا بد من أن يكون في الجملة عائد إلى المبتدأ لا يجوز حذفه، وقد يجوز ذلك في الشعر على ضعف، يقول سيبويه: " ولا يحسن في الكلام أن يجعل الفعل مبنياً على الاسم ولا يذكر علامة إضمار الأول حتى يخرج من لفظ الإعمال في الأول ومن حال بناء الاسم عليه، ويشغله بغير الأول حتى يمتنع من أن يكون يعمل فيه، ولكنه قد يجوز في الشعر وهو ضعيف في الكلام"[١]، فوجود هذا الضمير العائد إلى المبتدأ تأكيد على حتمية التلازم بين طرفي الإسناد في التركيب الاسمي، وإذا كان سيبويه يؤكد أيضاً كون المبتدأ أولاً في اللفظ والخبر تالياً له، فإن هذا الخبر يشترك مع المبتدأ في أوليته في المعنى ليكون تالياً في اللفظ فقط ما دام الخبر هو المبتدأ في المعنى.

إلا أن هذا الترتيب بين المبتدأ والخبر ليس واجباً، فرتبة المبتدأ في التقديم غير محفوظة، ويشير سيبويه إلى جواز تقديم الخبر على المبتدأ بقوله: " وزعم الخليل رحمه الله أنه يستقبح أن يقول: قائم زيد، وذاك إذا لم تجعل قائماً مقدماً مبنياً على المبتدأ كما تؤخر وتقدم فتقول: ضرب زيداً عمرو، وعمرو على ضرب مرتفع، وكان الحد أن يكون مقدماً ويكون زيد مؤخراً، وكذلك هذا، الحد فيه أن يكون الابتداء فيه مقدماً، وهذا عربي جيد، وذلك قولك: تميمي أنا، ومشنوء من يشنؤك، ورجل عبد الله وخزٌّ صُفّتك"[٢]، وبالتالي فإن النظام الأساسي للتركيب الإسنادي الاسمي أن يأتي المبتدأ أولاً ثم الخبر ثانياً في اللفظ، فهذه هي قاعدة هذا النظام أو الحد كما يقول سيبويه، إلا أن الخروج على هذا الحد جائز، فيجوز تقديم الخبر وتأخير المبتدأ في اللفظ، وهو عربي جيد كما يقول سيبويه، إلا أن تأخير الخبر على الابتداء أقوى كما يقول لأنه عامل فيه[٣]، وهو مع ذلك يوجب تقديم الخبر في بعض الحالات، كما في قولنا: كيف عبد الله، فقال: " وهذا لا يكون إلا مبدوءاً به قبل الاسم، لأنها من حروف الاستفهام"[٤]، وفحوى كلام سيبويه هذا ما هو شائع عند النحاة والدارسين من وجوب تقديم الخبر

[١] - **المصدر نفسه** ، ١٣٨/١.

[٢] - **الكتاب**، ١٢٥/٢.

[٣] - انظر: **المصدر نفسه** ، ١٢٢/٢.

[٤] - **المصدر نفسه** ، ١٢٧/٢.

على المبتدأ إذا كان من الأسماء المستحقة للصدارة، وقد فصّل النحاة والدارسون في موضوع الترتيب بين المبتدأ والخبر من وجوب تقديم المبتدأ إلى وجوب تقديم الخبر أو جواز التقديم والتأخير كما هو شائع في كتب النحاة[١].

ويتابع المبرد ت(٢٨٥هـ) سيبويه في الإشارة إلى عناصر نظام التركيب الإسنادي الاسمي، وهو في ذلك متبع طريقته وأسلوبه ومنهجه ومصطلحاته، فعقد باباً للمسند والمسند إليه، وعنون له بما يقارب ما عنون به سيبويه له، فقال: " هذا باب المسند والمسند إليه وهما ما لا يستغني كل واحد من صاحبه"[٢]، فأكد في العنوان التلازم بين طرفي الإسناد، ليؤكد أيضاً أن عدم الاستغناء هذا إنما هو واقع من حيث المعنى، وبالتالي فإن حديث المبرد عن التركيب الإسنادي الاسمي واقع أيضاً في حيز الجملة التي يشير إليها بمصطلح الكلام أحياناً مع استعماله لمصطلح الجملة، ويشرح لنا المبرد فحوى عدم إمكانية استغناء طرفي الإسناد بعضهما عن بعض للحاجة إلى المعنى الصحيح بقوله: " فالابتداء نحو قولك زيد، فإذا ذكرته فإنما تذكره للسامع ليتوقع ما تخبره به عنه، فإذا قلت منطلق أو ما أشبهه صح معنى الكلام، وكانت الفائدة للسامع في الخبر ... لأن اللفظة الواحدة من الاسم والفعل لا تفيد شيئاً، وإذا قرنتها بما يصلح حدث معنى واستغنى الكلام"[٣].

ويردف المبرد هذا التلازم بين طرفي الإسناد بتأكيد العلاقة المعنوية بينهما، سواء أكان الخبر مفرداً أم جملة، وكلامه هنا يأتي متتابعاً لا في مواضع متفرقة كما فعل سيبويه، فقال: " واعلم أن خبر المبتدأ لا يكون إلا شيئاً هو الابتداء في المعنى، نحو: زيد أخوك وزيد قائم، فالخبر هو الابتداء في المعنى، أو يكون الخبر غير الأول، فيكون له فيه ذكر، فإن لم يكن على أحد هذين الوجهين فهو محال"[٤]، ويلاحظ في عبارة المبرد هنا بعض الاختلاف عن عبارة سيبويه، ذلك أن ما يفهم من عبارة سيبويه عندما قال: " واعلم أن المبتدأ لا بد له من أن يكون المبني عليه شيئاً هو هو"[٥] أن الخبر هو المبتدأ في المعنى، أما في عبارة المبرد فالخبر هو الابتداء في المعنى، و لم يقل هو المبتدأ، وبين العبارتين فرق، ذلك أن المبتدأ اسم، ولأنه اسم يحتل حيزاً في الوجود اللفظي والفعلي عند تركيب الجملة، أما الابتداء فهو

[١] – انظر: د: علي أبو المكارم، **الجملة الاسمية**، ص ٥٢-٥٨.

[٢] – المبرد، **المقتضب**، ٤/١٢٦.

[٣] – **المصدر نفسه** ، ٤/١٢٦.

[٤] – **المقتضب**، ٤/١٢٧-١٢٨.

[٥] – **الكتاب**، ٢/١٢٥.

عامل معنوي لا وجود له فعلياً بالشكل اللفظي عند صناعة الجملة، والمبرد مدرك لذلك، فقد عرف الابتداء بقوله: " ومعنى الابتداء التنبيه والتعرية عن العوامل غيره وهو أول الكلام، وإنما يدخل الجار والناصب والرافع سوى الابتداء على المبتدأ"[١]، وإذا عدنا إلى ما قاله سيبويه وجدنا أن الرجل كان قد ذكر هذا الكلام أيضاً، فقال: " واعلم أن الاسم أول أحواله الابتداء، وإنما يدخل الناصب والرافع سوى الابتداء والجار على المبتدأ، ألا ترى أن ما كان مبتدأ قد تدخل عليه هذه الأشياء حتى يكون غير مبتدأ، ولا تصل إلى الابتداء ما دام مع ما ذكرت لك إلا أن تدعه... فالابتداء أول كما كان الواحد أول العدد والنكرة قبل المعرفة"[٢]، وإننا نجد أن سيبويه قال: " إن الاسم أول أحواله الابتداء "، و لم يقل المبتدأ، ومن هنا نستطيع أن نوضّح ما أراده الرجلان من أن المقصود بالابتداء في هذين الموضعين هو المبتدأ، قال السيرافي ت(٣٦٨هـ): " وقول سيبويه: " اعلم أن الاسم أوله الابتداء يعني المبتدأ لأن المبتدأ هو الاسم المرفوع والابتداء هو العامل فيه"[٣]، وإننا نجد أن هذا يتكرر أيضاً[٤]، فعندما أراد المبرد أن يتحدث عن رافع المبتدأ والخبر قال: " فأما رافع المبتدأ فبالابتداء ... والابتداء والمبتدأ يرفعان الخبر"[٥]، والكلام واضح هنا لا لبس فيه من حيث التمييز بن المصطلحين، ومن حيث القول برافع كل من المبتدأ والخبر، فالمبتدأ يرتفع بالابتداء والخبر يرتفع بهما جميعاً، أي بالابتداء والمبتدأ[٦]، أما في عبارة سيبويه فقد ذكر ما نصه: " فأما الذي يبنى عليه شيء هو هو فإن المبني عليه يرتفع به كما ارتفع هو بالابتداء ... لأن المبني على المبتدأ بمترلته"[٧] وقد أشار السيرافي إلى اللبس في عبارة سيبويه، فذكر أنه قد يفهم من كلام سيبويه أن المبتدأ هو الذي يرفع الخبر فقط، أما الابتداء فيرفع المبتدأ فقط، وقد يوهم كلامه أيضاً أن الابتداء يرفع المبتدأ والخبر معاً لمّا ذكر أن المبني عليه بمترلته، وعلى هذا يكون الابتداء هو الرافع للخبر أيضاً، ليقرر السيرافي أخيراً مستنداً إلى كلام سيبويه هذا أن التعرية عن العوامل واقعة على المبتدأ والخبر، ولذلك جاز تقديم الخبر على المبتدأ مع بقائه مرفوعاً لأن علة رفعه قد تقدمت معه[٨]،

---

[١] - **المقتضب**، ١٢٦/٤.

[٢] - **الكتاب**، ٤٨/١.

[٣] - السيرافي، **شرح كتاب سيبويه**، ١٧٦/١.

[٤] - انظر تعبير المبرد عن المبتدأ بالابتداء في المقتضب، ١٤٦/١-١٥٧/١- ٣٨٣/١. وسوى ذلك.

[٥] - **المصدر نفسه** ، ١٢٦/٤.

[٦] - انظر: **المصدر نفسه** ، ٤٨/٢.

[٧] - **الكتاب**، ١٢٥/٢.

معه[١]، وعلى أية حال، فإن ما يعنينا هنا هو أن المبرد ذكر هذا العنصر الثاني من عناصر تشكيل نظام التركيب الإسنادي الاسمي، وهو الحكم بالرفع على طرفي الإسناد وإقرار الرافع لكل طرف منهما.

أما موضوع ترتيب التركيب في الجملة الاسمية فقد تحدث عنه المبرد أيضاً في مواقع متفرقة، كقوله: " وتقول: منطلق زيد، إذا أردت بمنطلق التأخير، لأن زيداً هو المبتدأ، وتقول على هذا: غلام لك عبد الله"[٢]، وقد كان سيبويه أشار إلى قبح قول القائل: قائم زيد، إلا أن يكون (قائم) خبراً مقدماً كما أشرنا سابقاً، وكلام المبرد هنا إعادة لكلام سيبويه وإن اختلفت الأمثلة، ومن مواضع الحديث عن ترتيب هذا التركيب ما يذكره المبرد عن ترتيب طرفي الإسناد في الجملة الاسمية بعد دخول إن وأخواتها عليها، ليقرر أن نظام هذا التركيب هنا هو عدم جواز التقديم والتأخير، قال: " ولا يجوز فيها التقديم والتأخير لأنها لا تتصرف"[٣]، ليشير إلى ذلك مرة أخرى مجيزاً التقديم في حالة شبه الجملة، إذ يقول: " فأما التقديم والتأخير نحو: إن منطلق زيداً فلا يجوز لأنها حرف جامد ... ولكن إن كان الذي يليها ظرفاً فكان خبراً أو غير خبر جاز ... وإنما جاز ذلك لأن الظروف ليس مما تعمل فيه (إن) لوقوع غيرها فيه"[٤]، وإلى مثل ذلك كان قد أشار سيبويه عند حديثه عن الحروف الخمسة[٥]، وكذلك نجد حديث الرجلين عن ترتيب التركيب بعد دخول الأفعال الناقصة عليه متشابهاً[٦].

ولا يخرج النحاة فيما بعد عما قرره النحاة الأوائل من تحديد المعالم الأساسية لنظام التركيب الإسنادي في الجملة الاسمية، وإن كانت معالم هذا النظام تبدو عند النحاة بعد المبرد أكثر وضوحاً نظراً لتنظيم المادة النحوية بشكل أكثر اتساقاً مما كنا نراه عند النحاة الأوائل في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ولننظر في قول ابن جني ت(٣٩٢هـ) في باب المبتدأ، يقول: " اعلم أن المبتدأ كل اسم ابتدأته وعريته من العوامل اللفظية وعرضته لها، وجعلته أولاً لثان يكون الثاني خبراً عن الأول، ومسنداً إليه وهو مرفوع بالابتداء"[٧]، ويقول في باب خبر المبتدأ: " وهو كل ما أسندته إلى المبتدأ وحدثت به عنه، وذلك على ضربين مفرد وجملة، فإذا كان الخبر مفرداً فهو المبتدأ في المعنى، وهو مرفوع بالمبتدأ"[٨]،

---

[١] – انظر: **شرح كتاب سيبويه**، ٢/٤٥٧.

[٢] – **المقتضب**، ٤/١٢٧.

[٣] – **المصدر نفسه** ، ٤/١٠٩.

[٤] – **المصدر نفسه** ، ٤/١٠٩-١١٠.

[٥] – انظر: **الكتاب**، ٢/١٣١.

[٦] – انظر مثلاً: **الكتاب**، ١/٨٣-٩٠. **المقتضب**، ٤/٨٦-٩٠.

[٧] – ابن جني، **اللمع في العربية**، ص ١٠٩.

بالمبتدأ"[1]، كما يشير إلى أنه إذا وقع الخبر جملة فلا بد من عائد منها إلى المبتدأ[2]، وواضح من كلام ابن جني السابق أنه جمع كل عناصر نظام التركيب الإسنادي في الجملة الاسمية التي كنا قد تحدثنا عنها عند سيبويه والمبرد اللذين كانا قد ذكرا هذه العناصر في مواضع متفرقة، وإننا لنلحظ الأمر ذاته عند متأخري النحاة.

- التركيب الإسنادي في الجملة الفعلية:

ذكرنا سابقاً أن سيبويه تحدث عن التركيب الإسنادي عندما عقد باباً للمسند والمسند إليه، ويلاحظ في كلامه شيئان أساسيان: الأول هو تشبيه التركيب الإسنادي الفعلي بنظيره الاسمي، والثاني تسميته لهذا التركيب الإسنادي الفعلي، أما عن الأول فقد مر معنا قول سيبويه بعد أن تحدث عن التركيب الإسنادي الاسمي عندما قال: " ... ومثل ذلك قولك: يذهب زيد، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء"[3]، وإذن فعلاقة التلازم بين طرفي الإسناد التي تحدثنا تحدثنا عنها سابقاً موجودة في كل علاقة إسنادية سواء أكانت هذه العلاقة تفضي إلى تركيب اسمي أم تركيب فعلي، فحاجة الفعل (Verb) إلى الاسم (Noun) هنا هي كحاجة الاسم إلى الاسم الآخر هناك، والحديث دائماً ضمن مفهوم الجملة، ويلاحظ بعدُ أن سيبويه يحدد أسبقية التركيب الاسمي على التركيب الفعلي ضمن علاقة الإسناد الموجودة بين الطرفين في كل منهما، ذلك أنه قرر كما ذكرنا سابقاً أن أول أحوال الاسم هي الابتداء، وتقريره هذا مبني على أن الرافع للمبتدأ هو الابتداء، ولما كان الابتداء هو التعرية عن العوامل اللفظية، فإن دخول العوامل الأخرى لاحقة لهذه التعرية، يقول: " وذلك أنك إذا قلت عبد الله منطلق إن شئت أدخلت رأيت عليه فقلت: رأيت عبد الله منطلقاً، أو قلت: كان عبد الله منطلقاً، أو مررت بعبد الله منطلقاً، فالابتداء أول كما كان الواحد أول العدد والنكرة قبل المعرفة"[4]، وتشبيهه لأولية الابتداء بأسبقية النكرة على المعرفة يعني أن الابتداء أصل كما أن النكرة أصل، والتعرية عن العوامل أصل، ليكون دخول الرافع والناصب والجار على الاسم المبتدأ بمثابة دخول أداة التعريف على الاسم النكرة، وبالتالي تتحدد أولية التركيب الإسنادي الاسمي ضمن الجملة على التركيب الإسنادي الفعلي.

---

[1] - **المصدر نفسه** ، ص ١١٠.

[2] - انظر: **المصدر نفسه** ، ص ١١١.

[3] - **الكتاب**، ٤٨/١.

[4] - **المصدر نفسه** ، ٤٨/١.

أما فيما يخص النقطة الثانية، فقد ذكرنا أن سيبويه كان يسمي التركيب الإسنادي الاسمي تسميات متعددة، كأن يسميه الاسم المبتدأ والمبني عليه، أو الابتداء، وهذا عائد إلى غياب مصطلح الجملة كما قلنا، أما بالنسبة إلى التركيب الإسنادي الفعلي، فإننا نجد أن سيبويه في كلامه عن المسند والمسند إليه لم يسمه، وإنما اكتفى بالتمثيل له، فقال: " ومثل ذلك قولك: يذهب زيد"، وهو هنا يذكرنا بطريقته في قسمة الكلم وتسمية هذه الأقسام، فإذا كان هنا أشار إلى قسمي التركيب الإسنادي فسمى واحداً وترك الآخر من دون تسمية، فإنه لما قسم الكلم كان قد ذكر الأقسام الثلاثة من اسم وفعل وحرف، فذكر تعريفاً لكل من الفعل والحرف، أما الاسم فاكتفى فيه بالتمثيل[1]، كما يكتفي هنا للتركيب الإسنادي الفعلي بالتمثيل، وسيبويه إذا كان مثّل له هنا فإنه يطلق عليه تسميات متعددة أيضاً في مواضع متفرقة من الكتاب، فنراه أحياناً يعين التركيب الإسنادي الفعلي منطلقاً من فكرة البناء عن طريق مقابلته بالتركيب الإسنادي الاسمي، كقوله: " هذا باب ما يكون فيه الاسم مبنياً على الفعل قدم أو أخر، وما يكون فيه الفعل مبنياً على الاسم، فإذا بنيت الاسم عليه قلت: ضربت زيداً ... فإذا بنيت الفعل على الاسم قلت: زيد ضربته..."[2]، فالتركيب الإسنادي الفعلي هو ما يكون فيه الاسم مبنياً على الفعل، والاسمي عكسه، أي يكون فيه الفعل مبنياً على الاسم، وقد يختصر سيبويه هذه التسمية كلها ليسمي التركيب الإسنادي الفعلي فعلاً، وتتكرر هذه التسمية كثيراً، وتأتي التسمية أحياناً في بعض أبواب الكتاب ابتداء من عنوان الباب، كقوله: " هذا باب ما يضاف إلى الأفعال من الأسماء، يضاف إليها أسماء الدهر، وذلك قولك: هذا يومُ يقومُ زيد... ومما يضاف إلى الفعل أيضاً قولك: ما رأيته منذ كان عندي ومنذ جاءني..."[3]، ويتضح من أمثلته أن المقصود بالفعل هو التركيب الإسنادي الفعلي كاملاً، فهو ما أضيف إليه (يوم) في قوله هذا يوم يقوم زيد، ليختتم هذا الباب بقوله: " جملة هذا الباب أن الزمان إذا كان ماضياً أضيف إلى الفعل وإلى الابتداء والخبر لأنه في معنى إذ، فأضيف إلى ما يضاف إليه إذ، وإذا كان لما لم يقع لم يضف إلا إلى الأفعال لأنه في معنى إذا، وإذا هذه لا تضاف إلا إلى الأفعال"[4]، لنراه يطلق تسمية الفعل على التركيب الإسنادي الفعلي، كما يسمي التركيب الإسنادي الاسمي بالابتداء والخبر في هذا الموضع.

[1] – انظر: **المصدر نفسه** ، ١/٤٠.

[2] – **المصدر نفسه** ، ١/١٣٣.

[3] – **المصدر نفسه** ، ٣/١٣٦.

[4] – **الكتاب** ، ٣/١٣٨. وانظر: **المنوال النحوي**، ص ١٥٠-١٥١.

وإذا كان سيبويه قد أجاز مع وجود علاقة التلازم بين طرفي الإسناد تقديم الخبر على المبتدأ في التركيب الإسنادي الاسمي، فإنه في التركيب الإسنادي الفعلي لا يجيز ذلك، فرتبة الفاعل أن يأتي بعد الفعل، وهي رتبة محفوظة لا يجوز تغييرها، وقد أشار إلى ذلك في غير موضع[1]، فمن ذلك ما ذكره سيبويه في باب يحمل فيه الاسم على اسم بني عليه مرة ويحمل مرة أخرى على اسم مبني على الفعل، فقال: " وتقول: زيد ضربني وعمرو مررت به، إن حملته على زيد فهو رفع لأنه مبتدأ والفعل مبني عليه، وإن حملته على المنصوب قلت: زيد ضربني وعمراً مررت به ... فإن قلت: ضربني زيد وعمراً مررت به، فالوجه النصب لأن زيداً ليس مبنياً عليه الفعل مبتدأ، وإنما هو ها هنا بمنزلة التاء في ضربته..."[2]، ويعنينا من كلام سيبويه هنا أمثلته التي جاء بها، ومع أن هذه الأمثلة التي جاء بها أمثلة لعطف الجملة الاسمية على الجملة الاسمية والجملة الفعلية على الجملة الفعلية، إلا أنها توضح أن الفاعل إذا تقدم على الفعل أصبح مبتدأ، وتحول التركيب الإسنادي الفعلي إلى تركيب إسنادي اسمي، ففي مثاله الأول: " زيد ضربني وعمرو مررت به" ذكر أن الفعل مبني على الاسم، ولذلك رفع الاسم على الابتداء، وفي مثاله الأخير: "ضربني زيد وعمراً مررت به" ذكر أن الفعل ليس مبنياً على الاسم، فهو ليس مبتدأ بل فاعل، وتبدو هذه الفكرة أكثر وضوحاً عندما تتضح فكرة البناء التي يذكرها سيبويه كثيراً في كتابه، وقد شرح السيرافي هذه الفكرة فقال: " فإذا قال: بنيت الاسم على الفعل فمعناه أنك جعلت الفعل عاملاً في الاسم كقولك: ضرب زيد عمراً، فزيد وعمرو مبنيان على الفعل ... وإذا قال لك: بنيت الفعل على الاسم، فمعناه أنك جعلت الفعل وما يتصل به خبراً عن الاسم، وجعلت الاسم مبتدأ كقولك: زيد ضربته، فزيد مبني عليه ضربته وضربته مبني على الاسم"[3]، ولعل خير ما يدل على حكم سيبويه على ترتيب الفعل مع فاعله هو قوله عندما تحدث عن الأفعال التي تستعمل وتلغى: " الحد أن يكون الفعل مبتدأ إذا أعمل"[4].

وإذا كنا نتحدث عن فكرة سيبويه في ترتيب التركيب الإسنادي الفعلي من حيث جعل الفعل أولاً ويليه الفاعل، فإننا مع ذلك نتحدث أيضاً عن العامل في الفاعل الذي رفعه، أي العامل في الطرف الإسنادي الثاني، فكنا رأينا أن سيبويه يرى أن الابتداء يرفع المبتدأ وهما جميعاً يرفعان الخبر في التركيب

---

[1] – انظر: **نظام الجملة**، ص ٥٢.

[2] – **الكتاب**، ١٤٧/١.

[3] – **شرح كتاب سيبويه**، ٣٧٢/١.

[4] – **المصدر نفسه** ، ١٧٦/١. وانظر: **شرح كتاب سيبويه**، ٩/٣.

الإسنادي الاسمي في أحد الوجوه التي تفهم من كلامه، أما هنا فقد كنا ذكرنا تفسير السيرافي لفكرة البناء التي تتردد في كتاب سيبويه، وكان مما ذكره أن سيبويه إذا قال: بني الاسم على الفعل، أي جعل الفعل عاملاً في الاسم، كما في قولنا: ذهب زيد، فالعامل في الفاعل إذن هو الفعل، وإذا قلنا: ضرب زيد عمراً، فالفعل عامل في الفاعل الرفع وفي المفعول النصب، ويتحدث سيبويه عن عمل الفعل في الفاعل في مواضع مختلفة، وهو لا يستعمل دائماً عملية البناء للدلالة على أن الفعل هو العامل في الفاعل، بل إنه قد يلجأ إلى فكرة الحدث الكامنة في الفعل وانشغاله بالفاعل، إذ يقول: " هذا باب الفاعل الذي لم يتعده فعله إلى مفعول، والمفعول الذي لم يتعد إليه فعل فاعل، و لم يتعد فعله إلى مفعول آخر، والفاعل والمفعول في هذا سواء يرتفع المفعول كما يرتفع الفاعل لأنك لم تشغل الفعل بغيره وفرغته له كما فعلت ذلك بالفاعل"[1]، وهو هنا يتحدث عن نائب الفاعل وعلة رفعه، فرأى أن المفعول إنما ارتفع على أنه نائب فاعل لأن الفعل اشتغل به كما كان قد اشتغل بالفاعل في حالة الفعل المبني للمعلوم، وكلام سيبويه السابق له علاقة وثيقة بنظام القاعدة أيضاً، فسيبويه هنا يسوغ رفع نائب الفاعل الذي كان في الأصل مفعولاً به وحقه النصب، وتسويغه هذا جاء بالاعتماد على فكرة الحدث الكامن في الفعل، وله أيضاً صلة وثيقة بالناحية المعنوية، أي ما قصد إليه المتكلم، فأنت لم تشغل الفعل بغيره وفرغته له كما فعلت بالفاعل على حد قوله، وبالتالي فإن لقصد المتحدث أثراً مهماً في تنظيم القاعدة، إذ من هنا ارتفع نائب الفاعل كما ارتفع الفاعل سابقاً بالاعتماد على أن الفعل اشتغل به و لم يشتغل بغيره، وهذا الكلام يمت بصلة أيضاً إلى عملية البناء الفكري للجملة، كيف صنعت؟ وكيف رتبت؟ وله علاقة بالحدث وفكرته كما قلنا، وله علاقة بالتقعيد، وهي أمور لا نستطيع بحال أن نفصل فيما بينها إلا من حيث التقسيم المنهجي للدراسة، وهذه الأفكار السابقة نراها تتردد في كتاب سيبويه، لتشمل عملية ترتيب عناصر الجملة سواء منها الإسنادية وغير الإسنادية، كقوله في باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول: " وذلك قولك: ضرب عبد الله زيداً، فـــ عبد الله ارتفع ها هنا كما ارتفع في ذهب، وشغلت ضرب به كما شغلت به ذهب، وانتصب زيد لأنه مفعول به تعدى إليه فعل الفاعل، فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيداً عبد الله، لأنك إنما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدماً، و لم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخراً في اللفظ، فمن ثم كان حد اللفظ فيه أن يكون الفاعل مقدماً، وهو عربي جيد كثير، كأنهم إنما

[1] - **الكتاب**، ٦٧/١.

يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم"[١]، ونراه هنا يجمع في كلامه أفكاراً شتى كلها تستحق البحث والعناية، وأولها أن الفاعل ارتفع مع الفعل المتعدي لأنه شغل به كما شغل به في حالة الفعل اللازم، وثانيها تعدي فعل الفاعل هذا إلى المفعول به، وثالثها التقديم والتأخير بين الفاعل والمفعول فقط على اعتبار أن رتبة الفعل محفوظة لا مساس بها، ورابعها أثر إرادة المتكلم في عملية البناء الفكري للجملة والتقعيد النحوي، فلم يرفع المفعول عندما تقدم لأنه أريد به مقدماً ما أريد به مؤخراً، ولم يرد المتكلم أن يشغل الفعل به وإن كان قد تقدم في اللفظ، وخامسها التأكيد على أن النظام الأساسي للتركيب الإسنادي الفعلي في حالة الفعل المتعدي هو أن يكون من فعل وفاعل ثم يأتي المفعول مخصصاً بالترتيب مع جواز تقديم المفعول على الفاعل، وآخرها إشارته إلى الناحية البلاغية الكامنة وراء تقديم المفعول، إذ يقدم المفعول على الفاعل كما يقول سيبويه ليبين المتكلم اهتمامه بالمفعول أكثر من اهتمامه بالفاعل، إلا أن ذلك لا يعني عدم الاهتمام بالفاعل، فالمتكلم كما يقول سيبويه مهتم بهما معاً، ومعني بهما معاً، وهي كلها عناصر مهمة تبين المعالم الأساسية للجملة ولنظام التركيب الإسنادي الفعلي مع وجود العناصر غير الإسنادية، وهي عناصر تتكرر الإشارة إليها في مواضع مختلفة من الكتاب[٢].

واستناداً إلى ما سبق ذكره باختصار شديد، فإن سيبويه ذكر عناصر نظام التركيب الإسنادي في الجملة الفعلية وتحدث عن تنظيم عناصر هذا النظام في التركيب، فذكر طرفي التركيب الإسنادي، وهما الفعل والفاعل أو الفعل ونائب الفاعل، وذكر أن حكم الفاعل هو الرفع، والعامل فيه الرفع هو الفعل، كما بين علاقة التلازم بين الركنين الإسناديين، أما من حيث الترتيب، فالفعل مقدم على الفاعل، ولا يجوز تأخيره، فإن تأخر تحول التركيب الإسنادي الفعلي إلى تركيب إسنادي اسمي، وفي حالة الفعل المتعدي، فإن النظام الأساسي هو الفعل أولاً ثم الفاعل ثم المفعول، ويجوز الخروج على هذا النظام إلى تقديم المفعول على الفاعل مع الاحتفاظ برتبة الفعل المتقدم، والتقديم والتأخير لنواح بلاغية أشار إليها سيبويه، مع إشارته إلى أثر قصد المتكلم في عملية بناء الجملة.

ويتابع المبرد عمل سيبويه مع توضيح معالم هذا النظام، وأول ما ذكره قوله: " هذا باب الفاعل، وهو رفع، وذلك قولك: قام عبد الله وجلس زيد، وإنما كان الفاعل رفعاً لأنه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت، وتجب بها الفائدة للمخاطب، فالفاعل والفعل بمترلة الابتداء والخبر، إذا قلت: قام

[١] – **المصدر نفسه** ، ٦٨/١.

[٢] – انظر مثلاً: **المصدر نفسه** ، ٧٩/١- ٨٣/١- ٩٠/١- ٩٩/١- ٣٨٦/١- ٣٨٦/٢، وسوى ذلك.

زيد، فهو بمنزلة قولك: القائم زيد، والمفعول به نصب إذا ذكرت من فعل به، وذلك لأنه تعدى إليه فعل الفاعل"[١].

وكلام المبرد هذا حمل ظهور مصطلح الجملة عنده بتحديدها الواضح، فالحديث إذن عن التركيب الإسنادي الفعلي عند المبرد جاء أيضاً ضمن الحديث عن الجملة، وأول ما ذكره المبرد هنا حكم الفاعل أنه مرفوع، أما تعليله لهذا الرفع فجاء مختلفاً عما قرره سيبويه، فقد رفع الفاعل عند سيبويه لأن الفعل اشتغل به، أما هنا فلأن الفعل والفاعل يشكلان جملة يحسن عليها السكوت وتتم بها الفائدة، وكأن كلام المبرد هنا يعني أن الرفع إنما هو من خصائص الركن الإسنادي الذي يكمل مع الركن الإسنادي الآخر معنى مفيداً فيما يسمى بالجملة عنده، وهي إشارة إلى علاقة التلازم الضرورية بين ركني التركيب الإسنادي الفعلي، وليست بعيدة عما قرره سيبويه من اشتغال الفعل بالفاعل وإن اختلفت طريقة تعبير كل من الشيخين، ويؤكد المبرد على هذه العلاقة عندما يقرر أن الفاعل والفعل بمنزلة الابتداء والخبر، فيقابل عنصري التركيبين الإسناديين بعضهما ببعض، أما في حال الفعل المتعدي فقد ذكر المبرد علة نصبه كما فعل سيبويه باستعماله فكرة اشتغال الفعل بأن فعل الفاعل قد تعدى إلى هذا المفعول، فانتصب ليضيف إليها المبرد علة أخرى وهي الحاجة إلى التفرقة بين الفاعل والمفعول[٢]، ليعود المبرد مرة أخرى ليتحدث عن الطرفين الإسناديين في الباب الذي عقده للمسند والمسند إليه على غرار ما فعل سيبويه مؤكداً علاقة التلازم بين الطرفين الإسناديين في كلا التركيبين، فقال: " هذا باب المسند والمسند إليه، وهما ما لا يستغني كل واحد من صاحبه، فمن ذلك: قام زيد والابتداء وخبره..."[٣].

وقد كان سيبويه أشار إشارات كثيرة إلى علاقة التلازم بين الفعل والفاعل في مواضع متفرقة من الكتاب، كقوله: " ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم وإلا لم يكن كلاماً"[٤]، وقوله: " لا بد للفعل من الاسم"[٥]، وقوله صراحة عن حاجة الفعل إلى الفاعل: " لأن الفعل لا بد له من فاعل"[٦]، وقوله: " لا يكون الفعل بغير فاعل"[٧]، وسوى ذلك كثير، إلا أننا نجد أن المبرد يعيد بناء أفكار سيبويه معللاً

[١] – **المقتضب**، ١٤٦/١.

[٢] – انظر: **المصدر نفسه** ، ١٤٦/١.

[٣] – **المصدر نفسه** ، ١٢٦/٤.

[٤] – **الكتاب**، ٤٦/١.

[٥] – **المصدر نفسه** ، ٤٨/١.

[٦] – **الكتاب**، ١٣١/١.

[٧] – **المصدر نفسه** ، ١٣١/١.

عدم استغناء الفعل عن الفاعل ومشيراً في الآن ذاته إلى علاقة الترتيب بين الفعل وفاعله، إذ يقول متحدثاً عن نائب الفاعل: " وهو رفع، نحو ضُرب زيد، وظُلم عبد الله، وإنما كان رفعاً، وحد المفعول أن يكون نصباً لأنك حذفت الفاعل، ولا بد لكل فعل من فاعل لأنه لا يكون فعل ولا فاعل، فقد صار الفعل والفاعل بمنزلة شيء واحد، إذ كان لا يستغني كل واحد منهما عن صاحبه، كالابتداء والخبر، والفعل قد يقع مستغنياً عن المفعول البتة... فلما لم يكن للفعل من الفاعل بد؛ وكنت ها هنا قد حذفته؛ أقمت المفعول مقامه ليصح الفعل بما قام مقام فاعله"[١]، وكنا رأينا أن سيبويه قد علل رفع نائب الفاعل بأنه اشتغل به الفعل كما كان قد اشتغل بالفاعل في حالة الفعل المبني للمعلوم، أما عند المبرد فهو رفع لأنه قام مقام الفاعل لمّا كان لا بد للفعل من فاعل، وقوله: ليصح الفعل بما قام مقام فاعله، إشارة إلى أن الفعل مقدم على الفاعل مع أنهما بمنزلة شيء واحد في إشارة منه أيضاً إلى علاقة التلازم بينهما، ويزيد المبرد وضوح هذه العلاقة بين الفعل وفاعله، وحالة نظام التركيب الإسنادي هذا من حيث الترتيب بين الفعل وفاعله، إذ يقول: " فإذا قلت: عبد الله قام، فـ عبد الله رفع بالابتداء، و(قام) في موضع الخبر، وضميره الذي في قام فاعل، فإن زعم زاعم أنه إنما يرفع عبد الله بفعله فقد أحال من جهات..."[٢].

وسنجد أن أفكار المبرد هذه تتكرر بعد في كتب النحاة مع زيادة في توضيح معالم نظام التركيب الإسنادي الفعلي وتنظيم معالم هذا النظام، فقد جمع ابن جني معالم نظام التركيب الإسنادي الفعلي التي ذكرها سيبويه والمبرد عند حديثه عن الفاعل، فقال: " اعلم أن الفاعل عند أهل العربية كل اسم ذكرته بعد فعل، وأسندت ونسبت ذلك الفعل إلى ذلك الاسم، وهو مرفوع بفعله، وحقيقة رفعه بإسناد الفعل إليه ... واعلم أن الفعل لا بد له من الفاعل، ولا يجوز تقديم الفاعل على الفعل، فإن لم يكن مظهراً بعده، فهو مضمر فيه لا محالة ..."[٣]، وواضح أن ابن جني قد جمع في حديثه عن الفاعل كل عناصر نظام التركيب الإسنادي في الجملة الفعلية التي كان قد ذكرها كل من سيبويه والمبرد، فقد أكد ابن جني في كلامه السابق أن الفعل يأتي قبل الفاعل، ثم أكد مرة أخرى أنه لا يجوز تقديم الفاعل على فعله، وذكر علاقة الإسناد بين الفعل وفاعله، كما ذكر أن الفاعل مرفوع ورافعه هو الفعل، ثم ذكر

---

[١] - **المقتضب**، ٤/٥٠.

[٢] - **المصدر نفسه** ، ٤/١٢٨. والذين زعموا جواز تقدم الفاعل على فعله ورد عليهم المبرد هم الكوفيون، انظر: الأنباري، **أسرار العربية**، ص ٩٣-٩٦.

[٣] - **اللمع في العربية**، ص ١١٥.

أخيراً أنه لا بد للفعل من فاعل، وقد تحدث السيرافي عن هذه العناصر أيضاً في شرحه لكلام سيبويه[١]، كما تحدث عنها أيضاً النحاة المتأخرون الذين لم يخرجوا في حديثهم عما قرره النحاة الأوائل.

خاتمة ونتائج البحث:

كانت الغاية هنا الإشارة إلى تشكيل معالم نظام التركيب الإسنادي عند سيبويه ومتابعة النحاة له في عمله هذا متبعين ومطورين في الآن ذاته، ليكون ما ذكر سابقاً مادة تشكل إشارة موجزة إلى هذا النظام، ونستطيع أن نلخص أبرز النتائج التي توصل إليها هذا البحث في النقاط التالية:

١- تحدث سيبويه عن عناصر التركيب الإسنادي الاسمي والفعلي في مواقع متفرقة من الكتاب، وتابعه المبرد في ذلك مع تطوير منهجي مهم من حيث استعمال مصطلح الجملة، ومن حيث عرض أفكار سيبويه بشكل أكثر اتساقاً وتنظيماً.

٢- كان هناك بعض الاختلاف في إطلاق المصطلحات على التركيب الإسنادي الفعلي والاسمي وغيرها بين سيبويه والمبرد، ليتسع فيما بعد هذا الاختلاف بينهما وبين النحاة الخالفين، في تطور مهم وواضح للمصطلح النحوي.

٣- لا يفوتنا هنا التأكيد أن جهود النحاة في تنظيم النحو العربي كانت بالغة الأثر في توضيح نظام التركيب الإسنادي الذي يكون الجزء الأساسي من النظام النحوي العام، وقد أسهمت جهودهم في توضيحه بشكل عام، حيث إنهم كانوا مدركين لما للتنظيم من أثر في تيسير دراسة النحو العربي.

قائمة المصادر والمراجع:

١- الأنباري، أبو البركات، **أسرار العربية**، تح: محمد بهجة البيطار- عاصم بهجة البيطار، الطبعة الثانية، دمشق: دار البشائر، ٢٠٠٤م.

٢- حطل، مصطفى، **نظام الجملة**، حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٩٨٢.

٣- ابن جني، أبوالفتح عثمان، **اللمع في العربية**، تح: د. حسين محمد محمد شرف، الطبعة الأولى، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٧٨.

٤- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تح: د: إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩.

[١] - انظر مثلاً، **شرح كتاب سيبويه**، ١/١٦٠- ١/ ١٧٤- ١/ ٣٧١.

٥- السيرافي، الحسن بن عبد الله بن المرزبان، **شرح كتاب سيبويه**، تح: أحمد حسن مهدلي؛ علي سيد علي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨.

٦- المبرد، محمد بن يزيد، **المقتضب**، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، الطبعة الثانية، القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٩٤.

٧- مجدوب، عز الدين، **المنوال النحوي العربي**، الطبعة الأولى، تونس: دار محمد علي الحامي، ١٩٩٨.

٨- أبو المكارم، علي، **الجملة الاسمية**، الطبعة الأولى، القاهرة: مؤسسة المختار، ٢٠٠٧.

Source and References:

1- Alanbari, Abu Albarakat, *Secrets of Arabic*, survey: Mohammad bahja Albetar – Asem bahja Albetar, print 2, Damascus:Dar –Albashaar, 2004.

2- Jattal, Dr: moustafa, *System of sentence*, Aleppo: Department of university books and prints, 1982.

3- Ibn jenneh, Abu Alfateh Aothman, *Al lomaa in Arabic*, survey: Dr. Hossien Mohammad Mohammad Sharaff, print 1, Cairo: world of books, 1978.

4- Sebaweeh, Amro bin Aothman bin Kanbar, *The book*, survey: Dr. Emiel badeea yaaqoob, print 1, Beirut: scientific books, 1999.

5- Al- serafee, AlHasan bin Abd Allah bin Almarzaban, *Explaination of sebaweeh s book*, survey: Ahmad Hasan mahdali- Ali saeid Ali, print 1, Beirut: Dar of scientific books, 2008.

6- Almoubarred, mohammad bin yazeed, *Almouqtadab*, survey: mouhammad Abd alhaleq Audaimah, print 3, Cairo: committee of Islamic Heritage revival, 1994.

7- Majdoob, Aiz Aldeen, *Almenwal Alnahwee Alarabi*, print 1, Tunis: Dar mohammad Ali Alhami, 1998.

8- Abu Almakarem, Dr. Ali, *Noun sentence*, print 1, cairo: Al Moukhtar Establishment, 2007.

الالتفات وإحكام مباني القصائد

الدكتور ناصيف محمّد ناصيف*

ملخّص

يحاول هذا البحث حفرَ أرض (الالتفات) في المدوّنة النقديّة العربيّة القديمة؛ زاعماً أنّ محاريث الدارسين قصّرت عن بلوغ طبقاتها العميقة، وما تكتره من لطائف وأسرار. ويجلو الخطُّ البيانيّ للالتفات- من الضمائر إلى أزمنة الفعل إلى المعاني فالأغراض، ومن زخرفة الكلام إلى صناعته وإنتاج دلالته، ومن البيت إلى القصيدة، ومن علم البديع إلى علم البيان إلى علم المعاني فالنقد- واحدةً من صور التوهُّج في تراثنا النقديّ، ولعلّ هذه اللطائف والأسرار، ونظائرها في بحوثٍ أُخَرَ، توطِّئ لإنشاء حوارٍ بين تراثنا البلاغيّ والنقديّ والحاضر النقديّ، عسى أن ينتج هذا الحوارُ رؤيةً جديدةً لإحكام بناء القصيدة، ومنهجاً متكاملاً نظراً وإجراءاً في تناول الإبداع؛ بإدراك الكلّيّة التي تنتظم أجزاءه، والوحدة التي تنتظم تنوُّعَه؛ بالالتفات من نحوِ الجملة، وبلاغة الجملة، ونقد الجملة، إلى نحو النصِّ، وبلاغة النصِّ، ونقد النصّ.

الكلمات المفتاحيّة: الالتفات، البيت، القصيدة.

المقدّمة:

لعلّ الداءَ الدَّوِيَّ في كثيرٍ من دراساتنا أنّها تقولُ ما قيلَ لها متجاوزةً عناءَ البحث و المُناقَدَةِ، وأنّها ما زالت تُكَرِّرُ بعضَ المقولات التي ثبت بطلانُها، أو قصورُها عن إدراك المرامي؛ كأنّها مُترَلَةٌ لا يأتيها الباطل من بين يديها، ولا من خلفها. وإذا حَدَّثْتَ بعضَ أهل العلم بضرورة إعادة النظر فيها، قالوا: هذا ما وَجَدْنا عليه آباءنا!!. ونرى أنّ أصحاب هذا النهج يعيشون بأجسادهم في الحاضر؛ بيد أنّ تفكيرهم أسير الماضي، ونذهب إلى أنّ القراءة المنتجة للنصوص- قديمها وحديثها- يجب أن تقوم على الحوار النقديّ، أمّا التعصُّب فإنّه يشلُّ العقل، ويحول دون إنتاج أسئلةٍ جديدةٍ، وتقديم إضافةٍ معرفيّةٍ.

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، هاتف (٠٩٨٨٦٥٠٣٦٦).

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٤/٠٢هـ.ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٣/١١/٢٧م

وإذا كان القدماء قد صاغوا أسئلتهم، وقدّموا إضافاتٍ معرفيّةً مهمّةً في تاريخ الفكر الإنسانيّ، فهذا لا يعني ألا نضع نصوصهم تحت مجهر النقد؛قال أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: «ما على الناسِ شيءٌ أَضَرُّ من قولهم: ما تركَ الأوّلُ للآخر شيئاً». وقال أبو عثمان المازنيّ: «وإذا قال العالمُ قولاً متقدّماً فللمتعلِّم الاقتداءُ به (والانتصارُ له)، (والاحتجاجُ) لخِلافِهِ، إن وجدَ إلى ذلك سبيلا»[1].

ويأتي بحثُ الالتفات واحداً من الأدلّة الساطعة على ما تقدَّم؛ فالالتفات شجرةٌ مثمرةٌ، يتجاهلها بعض الدارسين، ويكتفي منها آخرون بما يؤرّق، ولا يُورِقُ، من أبعاضٍ وأجزاء، وطالما حَدَّثَنا بعض أهل العلم بأنّ الالتفات مقولةٌ صالحةٌ لتفسير نسج القصيدة، فكان الجواب: لا؛ هذا مصطلحٌ قارٌّ لا يمكن العبث به، وهو عند البلاغيّين لا يتجاوزُ البيتَ. إلى أن وفَّقَنا البحثُ، والتنقيبُ إلى ما يبلُّ الصدى؛ ويُحَرِّضُ على متابعة البحث عن الدرِّ المكنون في المدوَّنة النقديّة العربيّة القديمة؛ ونَصِّهِ بما يستحقُّ، وبما يمكِّنُ من سبر أغوار النصوص الإبداعيّة، بعيداً عن الطابع التعليميّ، والتقنين، والشواهد المُجتزأة، والشرح، والتلخيص.

ولذا يتقرَّى هذا البحثُ الالتفاتَ في المدوَّنة النقديّة العربيّة القديمة؛ فيصفُ شواهدَه، ويستنبط دلالته، كاشفاً حركة نموّه وتطوّره. والحقُّ أنّ الكلام في العلم ـــ ومنه العلم بالشعر وصناعته وتقويمه ـــ لا يقوم إذا لم يُبْنَ على الاستقراء، والاستنباط، والتحليل، والتفسير، والتقويم، مقترناً بالقرائن النقليّة والعقليّة. وقد سبقَنا إلى هذا النهج علماء أجلاء، وأساتذة كبار؛ جعلوا وكدَهم الحفرَ على عروق الذهب في تراثنا الإبداعيّ والنقديّ؛ لجَلْوِها، ونَصِّها، وتطويرها بما يخدم العلم ومريديه.

المناقشة:

الالتفات لغةً: الانصراف؛ «**لفتَ وجهَه عن القوم: صَرَفَه، والتفتَ التفاتاً، والتلفُّتُ أكثرُ منه. وتَلَفَّتَ إلى الشيء والتفتَ إليه: صَرَفَ وجهَه إليه،... ولَفَتَه عن الشيء يَلْفِتُهُ لفتاً: صَرَفَه. واللَّفْتُ: ليُّ الشيء عن جهته، ... ولَفَتُّ فلاناً عن رأيه، أي صَرَفْتُهُ عنه، ومنه الالتفاتُ...وأصلُ اللفت: ليُّ الشيء عن الطريقة المستقيمة...**»[2].

وإذا كان ممكناً الحديث عن دالٍّ يدلّ على مدلولٍ، واصطلاحٍ يدلّ على مفهومٍ، فبحثُ الالتفاتِ يضعُ الدارسَ إزاءَ معادلات جديدة؛ إذ يُدَلُّ على الالتفات بدوالَّ شتّى، ويُدَلُّ بالالتفات على

---

[1] ابن جني، **الخصائص**،١/١٩٠ـــ١٩١؛ أورده ابن جني مستدلاً به على جواز مخالفة الإجماع.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، (لفت) ٤٠٥١/٥.

مدلولات متباينة؛ وهذا يوحي بأنّه مصطلحٌ قلقٌ؛ إذ لم يحقّق شرطَ الاصطلاح؛ وهو الاتّفاق؛ فالاصطلاح «**هو العرفُ الخاصُ وهو عبارةٌ عن اتّفاق قومٍ على تسمية شيءٍ باسمٍ بعدَ نقلِه عن موضوعه الأوّل لِمُناسَبَةٍ بينهما كالعموم والخصوص أو لمشاركتهما في أمرٍ أو مشابهتهما في وصف أو غيرها**»[١]. فهل يمكن ــ والحال هذه ــ الحديث عن اصطلاح الالتفات؟

الغالب عند جمهور البلاغيّين استخدامُ دالّ الالتفات، وقال بعضهم: هو **الصَّرْف**[٢]، أو **الاستدراك**[٣]، أو **الاعتراض**[٤]، أو **التتميم**[٥]، أو **الانصراف**[٦]، أو **شجاعة العربيّة**[٧]. ولعلّ هذا التعدُّدَ في دوالّه راجع إلى اجتهادهم في تفسيره؛ فليس ثمّة مرجع يرجعون إليه، أو قانون يحتكمون إليه سوى الاجتهاد؛ وللسبب ذاته نجد الذين استخدموا دالّ الالتفات أنفسهم، حين يُفَصِّلون الحديثَ عنه، وعن شواهده القرآنيّة، والشعريّة، والنثريّة، يستخدمون طائفةً من الدوالّ؛ مثل: **الرجوع**[٨]، **والانصراف**[٩]، **والعودة**[١٠]، **والعدول**[١١]، **والاعتراض**[١٢]، **والتتميم**[١]، **والانتقال**[٢]، **والانعطاف**، **والعطف**[٣]، **والاستطراد**[٤]، **والنقل**[٥]، **والتصرُّف**[٦]، **والصرف**[٧]، **والتحوُّل**[٨]، **والخروج**[٩]، **والتخلُّص**[١٠]،

١- التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، ٢١٧/٤.

٢- ابن وهب الكاتب، **البرهان في وجوه البيان**، ١٢٢.

٣- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ١٤٦، وابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ٦٣٦/١.

٤- الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، ١٥٧/١، وابن رشيق،**العمدة**، ٦٣٦/١ــ٦٣٧، وأبو طاهر البغدادي، **قانون البلاغة**، ١١٠.

٥- ابن رشيق، **العمدة**، ٦٣٨/١، وأبو طاهر البغدادي، **قانون البلاغة**، ١١٠.

٦- أسامة بن منقذ، **البديع في البديع في نقد الشعر**، ٢٨٧.

٧- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر**، ١٣٥/٢.

٨- أبوعبيدة معمر بن المثنى، **مجاز القرآن**، ١٣٩/٢، وابن المعتز، **كتاب البديع**، ٥٨، وقدامة بن جعفر،**نقد الشعر**،١٤٧، وأبو هلال العسكري، **كتابالصناعتين**، ٤٠٧، وابن الأثير، **المثل السائر**، ١٣٥/٢، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤...

٩- ابن المعتز،**كتاب البديع**، ٥٨.

١٠- قدامة بن جعفر،**نقد الشعر**، ١٤٧، وأبوهلال العسكري،**كتاب الصناعتين**، ٤٠٧، وابن رشيق،**العمدة**، ٦٣٧/١.

١١- ابن رشيق، **العمدة**، ٦٣٦/١، وأبوطاهر البغدادي،**قانون البلاغة**،١١٠، وابن الأثير، **المثل السائر**، ١٤١/٢، والشريف الجرجاني، **كتاب التعريفات**، ٤٣.

١٢- ابن رشيق، **العمدة**، ٦٣٧/١، وأبوطاهر البغدادي، **قانون البلاغة**، ١١٠.

والحال أنّ المصطلحات البلاغيّة عامّةً لم تعرف استقراراً قبل السكّاكيّ، وأنّ الالتفات خاصّةً لم يعرف استقراراً قبل حازم القرطاجنّيّ. وآثار هذه الفوضى في المصطلحات البلاغيّة والنقديّة ـــ عند العرب ـــ ما تزال قائمةً إلى يومنا هذا!!.

و يكشف السبر التاريخيّ لمسيرة الالتفات أنّه ـــ شأن كثيرٍ ممّا يُعَدُّ مصطلحاتٍ قارَّةً(مكتملة الدلالة على مفاهيمها) ـــ دالٌّ نَشِطٌ؛ نشأ، ونما، وما فتئ يجتذب إلى حقله الدلاليّ نُوَيَّاتٍ دلاليّةً جديدةً؛ فقد جاء أوَّلُ حضورٍ للالتفات في المدوّنة النقديّة العربيّة القديمة، على لسان الأصمعيّ(ـــ٢١٦هـــ)؛ ذكره الحاتميُّ(ـــ ٣٨٨هـــ)؛ فقال:((**أخبرَنا محمد بن يحيى الصوليّ قال أخبرَنا يحيى بن عليّ عن أبيه، عن إسحاق بن إبراهيم الموصليّ: قال لي الأصمعيّ: أَتَعْرِفُ التفاتاتِ جريرٍ؟ قلتُ: وما هيَ؟ فأنشدَني:**

أَتَنْسَـــى إذْ تُـــوَدِّعُنِي سُـــــلَيمـــى ... بِعُـــودِ بَشَـــــامَةٍ سُـــقِيَ البَشَـــــامُ

ألا تراه مقبلاً شعره، ثمّ التفت إلى البشام، فدعا له!؟))[١٢].

وفي خبرٍ مشابهٍ عن أبي العيناء؛ قال: ((**قالالأصمعيّ: أتعرف التفاتات جريرٍ؟ قلت: لا، فما هي؟ قال:**

أَتَنْسَـــى إذْ تُـــوَدِّعُنَـــا سُـــــلَيمـــى ... بِعُـــودِ بَشَـــــامَةٍ سُـــقِيَ البَشَـــــامُ

ألا تراه مقبلاً على شعره، ثمّ التفت إلى البشام فدعا له. وقوله:

---

[١] ابن رشيق،**العمدة**، ٦٣٨/١، وأبوطاهر البغدادي، **قانون البلاغة**، ١١٠.

[٢] ابن الأثير، **المثل السائر**، ١٣٥/٢، وحازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ٣١٩.

[٣] حازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ٣١٤، ٣١٩.

[٤] نفس المصدر، ٣١٦.

[٥] نفس المصدر، ٣٢١، والقزويني، **الإيضاح**، ١٠٣، والقزويني، **شرح التلخيص**، ٤٧.

[٦] حازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ٣١٤، ٣٢٤.

[٧] ابن الأثير، **المثل السائر**، ١٤٠/٢، ١٤٣، وحازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ٣١٥.

[٨] حازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ٣١٥.

[٩] نفس المصدر، ٣١٨، ٣١٩، والقزويني،**الإيضاح**، ١٠١.

[١٠] حازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ٣١٩، ٣٢٠.

[١١] نفس المصدر، ٣٢١.

[١٢] الحاتمي،**حلية المحاضرة**، ١٥٧/١، و ابن رشيق، **العمدة**،٦٣٩/١. وبيت جرير الأول في **ديوانه**، ٢٧٩/١.

طَرِبَ الحَمامُ بِذي الأَراكِ فَشَـاقَني لا زِلْـتَ في غَـلَلٍ وأَيْـكٍ نَاضِـرِ

فالتفت إلى الحمام فدعا له))[١].

غير أنّ الأصمعيّ ــ إذا صحَّ الخبران، أو أحدهما ــ دلَّ على الالتفات، و لم يحدِّدْ كُنْهَه؛ أي لم يقل ما هو!!؛ وهذا يوحي بأنّ الالتفات لم يكن مصطلحاً قارّاً بين جمهور البلاغيّين، أو النقّاد، أو أهل العلم بالشعر آنذاك، على الرغم من شيوع الالتفاتات في القرآن الكريم، وفي أشعار القدماء الذين سبقوا جريراً، وفي كلام العرب؛ ولهذا سُئِلَ الأصمعيُّ: " فما هي؟ ".

ولهذه العلّة علّق الفرّاءُ(ــ٢٠٧هــ) ــ الذي توفّي قبل الأصمعيّ بتسع سنواتٍ ــ على بعض شواهد التعبير القرآنيّ عن الماضي بالمستقبل بقوله: ((**وذلك عربيٌّ كثيرٌ في الكلام**))[٢]، وذكرَ التعبيرَ عن المتكلِّم بضمير المخاطَب[٣]، لكنّه لم يُسَمِّ ذلك كلَّه التفاتاً. وكذلك فعل أبو عبيدة معمر بن المثنّى(ــ٢١٠هــ) الذي توفّي قبل الأصمعيّ بستّ سنواتٍ؛ فتحدَّث عن((**مَجازِ ما جاءت مخاطبتُه مخاطبةَ الغائب ومعناه للشاهد... و مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد، ثمّ تُرِكَتْ وحُوِّلَتْ مخاطبتُه هذه إلى مخاطبة الغائب... و مجاز ما جاء خبره عن غائبٍ ثمّ خوطب الشاهد...**))[٤]، وقال: ((**والعرب يخاطبون بلفظ الغائب وهم يعنونالشاهد**))[٥]، و((**العرب قد تخاطب فتخبر عن الغائب والمعنى للشاهد فترجع إلى الشاهد فتخاطبه**))[٦]. فلم يُسَمِّهِ، لكنّه جعله في الضمائر، لا في الأزمنة، وجعله واحداً من كثيرِ الأساليب الصرفيّة، والنحويّة، والبلاغيّة التي أدرجها جميعاً في المجاز. وخلا (قواعد الشعر) لثعلب(ــ٢٩١هــ) خلوّاً تامّاً من ذكر الالتفات، مع أنّ ثعلباً توفّي بعد الأصمعيّ بنحو خمس وسبعين سنة. وهذا يعني أنّ الالتفات لميكن آنذاك مصطلحاً، بل كان دالاً استخدمه الأصمعيّ، لكنّه ظلّ زمناً طويلاً خارج التداول البلاغيّ النقديّ.

---

[١]- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ٤٠٧ ، وبيت جرير الآخر في **ديوانه**، ٣٠٧/١.

[٢]- الفراء، **معاني القرآن**، ٦١/١.

[٣]- الفراء، **معاني القرآن**، ٦٣/١.

[٤]- أبو عبيدة، **مجاز القرآن**، ١١/١.

[٥]- نفس المصدر، ٢٧٣/١.

[٦]- نفس المصدر، ١٣٩/٢.

ونقف على المحاولة الأولى لوضع حدٍّ للالتفات ــ بمعناه الاصطلاحيّ ــ لدى ابن المعتزّ(ــ٢٩٦هـ) في (كتاب البديع)؛ فقد ذكره في صدر حديثه عن محاسن الكلام والشعر، وفسّره بقوله: ((**هو انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر**))[1]. واستشهد على ذلك بآياتٍ قرآنيّةٍ، وأبياتٍ شعريّةٍ؛ منها بيتا جريرٍ، دون أن يذكر الأصمعيَّ. على أنّ الشطر الأوّلَ من كلامه يصلح تفسيراً للشواهد التي ساقها، أمّا قوله" **وما يشبه ذلك**" فتوسُّعٌ يفتح الدلالةَ على إمكان حدوث التفاتاتٍ أُخَرَ لم تَرِدْ في شواهده، لكنّها تنتظم معها في سلكٍ واحدٍ. ويغدو التوسُّعُ جليّاً في قوله"**ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر**"؛ فهذا بابٌ مفتوحٌ على مصراعيه أمام كلِّ انصرافٍ عن معنى إلى آخر؛ ذلك أنّ ابن المعتزّ لم يقيّده بقيدٍ، ولاحدَّه بحدٍّ، ولامثّلَ له بمثالٍ. وهو يدلُّ على أنّ الالتفات آنذاك لم يكن مكتملَ الدلالة اصطلاحيّاً، بل كان بذرةً واعدةً بالإنبات، والنموّ.

وقد قدَّمَ ابن المعتزّ لحديث الالتفات هذا بقوله إنّ البديعَ ((**اسمٌ موضوعٌ لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقّاد المتأدّبين منهم، فأمّا العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم، ولا يدرون ما هو؟**))[2]. وهذا الكلام يصحّ على البديع، وعلى كثيرٍ من فنونه التي يظنّها الدارسون مصطلحاتٍ قارّةً بين القدماء؛ وقد كان معظمُها دوالَّ استخدمها أفرادٌ؛ وقد تتباين الدوالُّ، وتتعدَّد المدلولاتُ، ولا يُقيَّض لها أن تستقرَّ بوصفها مصطلحاتٍ إلا بعد مخاضٍ طويلٍ. وهذا أيضاً ينطبق على دالِّ الالتفات الذي اختلف البلاغيّون، والنقّاد، والعلماء بالشعر في دالِّهِ وفي مدلوله.

فقد ذهب قدامة بن جعفر(ــ٣٣٧هـ) إلى القول: ((**ومن نعوت المعاني الالتفات ــ وبعض الناس يسمّيه الاستدراك ــ وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، فكأنّه يعترضه إمّا شكٌّ فيه أو ظنٌّ بأنّ رادّاً يردُّ عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً على ما قدَّمه. فإمّا أن يؤكّده، أو يذكر سببه، أو يحلّ الشكَّ فيه**))[3]. والعَوْدُ هنا جديدٌ؛ أي إنّه مخالفٌ لاتجاه الالتفات عند ابن المعتزّ؛ فهو عند كلٍّ منهما خروجٌ عن سياق الكلام، لكنّه عند ابن المعتزّ يتّجه نحو كلامٍ لاحقٍ(انصراف إلى معنى ثان)، وعند قدامة يتّجه نحو كلامٍ سابقٍ(انصراف إلى المعنى الأوّل)، يُضاف إليه تطوُّرٌ آخرُ هو أنّ

[1] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٥٨.

[2] ابن المعتز، **كتاب البديع**، ٥٨.

[3] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ١٤٦ــ١٤٧.

أحد الأمثلة التي ساقها جاء الالتفات فيه في بيتين، فتجاوز ما درج عليه سابقوه، في قراءتهم الالتفات على مستوى البيت الواحد؛ كما نجد في قوله: ((**وقول طرفة:**

وتَصُدُّ عَنْكَ مَخِيْلَـةَ الـرَّجُلِ الـ ـمَشْـنُوفِ مُوْضِحَـةٌ عنِ العَظْمِ
بِحُسامِ سَـيفِكَ أو لِسـانِكَ، والـ ـكَـلِمُ الأَصيـلُ كَـأَرْغَبِ الكَـلْمِ

فكأنّه لّما بلغ بعد"حسامك" إلى " لسانك" قدَّرَ أنّ معترضاً يعترضه، فيقول: كيف يكون مجرى السيف واللسان واحداً؟ فقال: والكَلِمُ الأصيل كأشدِّ الجراح وأكثرِها اتّساعاً))[١].

وهذا دليلٌ على أنّ المفهومَ لم يكن قد قرَّ بعدُ، بَلْهَ المصطلحَ؛ فالمحاولتان السابقتان لكلٍّ من ابن المعتزّ، وقدامة تفسّران ما جاء في كلام الأصمعيّ، وتفتحان الدلالة على آفاقٍ جديدةٍ توحي بها الأمثلة التي ساقتاها. وكذلك فعل أبو هلال العسكريّ(ـ٣٩٥هـ)؛ إذ أرجع أمره إلى الأصمعيّ، لكنّه اجتهد في تفسيره، وزاد عليه تفصيلاً بالقول إنّ: ((**الالتفات على ضربين؛ فواحدٌ أن يفرغ المتكلّم من المعنى، فإذا ظننت أنّه يريد تجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدّم ذكره...والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنّه يعترضه شكٌّ أو ظنٌّ أنّ رادّاً يردّ عليه قولَه، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدَّمه؛ فإمّا أن يؤكّده، أو يذكر سببه،أو يزيل الشكَّ عنه))**[٢]. أليس الضرب الآخر تفصيلاً من الضرب الأوّل، ووجهاً من وجوهه؟! ولا يخفى على القارئ تأثُّر أبي هلالٍ بقدامة في الضرب الآخر.

وكشف ابن رشيق(ـ٤٥٦هـ) عن حقيقة الأزمة (تعدّد الدوالّ، وتطوّر المدلول)؛ إذ قال في باب الالتفات: ((**وهو الاعتراض عند قومٍ، وسمّاه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة. وسبيله: أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، فيعرض له غيره، فيعدل عن الأوّل إلى الثاني، فيأتي به، ثمّ يعود إلى الأوّل من غير أن يخلّ بالثاني في شيء، بل يكون ممّا يشدّ الأوّل ...وقد عَدَّهُ جماعةٌ من الناس تتميماً))**[٣].

فعلى مستوى المدلول يجمع كلام ابن رشيق الحركتين الالتفاتيّتين؛ نحو الكلام السابق، والكلام اللاحق. وعلى مستوى الدالّ يكشف عن دوالَّ أخرَ استُخدمت في وصف الظاهرة الالتفاتيّة؛ هي: الاعتراض، والاستدراك، والتتميم.

---

[١] نفس المصدر، ١٤٨، وبيتا طرفة في **ديوانه**، ٩٦؛ الرجل العرّبض.

[٢] أبوهلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ٤٠٧.

[٣] ابن رشيق،**العمدة**، ٦٣٦/١ـــ٦٣٨.

و لم يخرج أبو طاهر البغداديّ(ـ٥١٧هـ) كثيراً عن المدلول الذي قدّمه ابن رشيق، غير أنّه حاول تفسير حُسْنِهِ الذي أجمله ابن رشيق في قوله" **ممّا يشدّ الأوّل**"، بأنّه" **مبالغةٌ في الأوّل وزيادة في حسنه**"؛ بقوله : ((**هو أن يكون الشاعر في كلامٍ، فيعدل عنه إلى غيره، قبل أن يتمَّ الأوّلَ، ثمّ يعود إليه فيتمّمه، فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأوّل، وزيادة في حسنه.... ومعنى الالتفات أنّه اعتُرِضَ في الكلام ... ولو لم يُعْتَرَضْ، لم يكن ذلك التفاتاً**))[١]. غير أنّ حديث الحسن هذا لا ينتج معرفةً حقيقيّةً، وهو لا يعدو كونه سيراً على نهج بعض القدماء في النظر إلى البديع ، وفنونه، نظرتهم إلى حليةٍ، أو زينةٍ لاحقةٍ تضاف إلى الشعر.

وهذا شطرٌ ممّا وجده الزمخشريّ(ـ٥٣٨هـ) في الالتفات؛ ففي تفسيره قوله تعالى ﴿إِيّاكَ نَعْبُدُ﴾[٢] قال: ((**هذا يسمّى الالتفات في علم البيان، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلّم، كقوله تعالى: ﴿ حتّى إذا كنتُمْ في الفُلْكِ وجَرَيْنَ بهم ﴾**[٣]، **وقوله تعالى: ﴿ واللهُ الذي أرسلَ الرِّيحَ فَتُثيرُ سحاباً فَسُقْناه ﴾**[٤]. **وقد التفت امرؤ القيس ثلاثة التفاتات في ثلاثة أبيات:**

تَطَاوَلَ لَيْلُكَ بالأَثْمُدِ ونامَ الخَلِيُّ ولم تَرْقُدِ
وباتَ وباتَتْ لهُ لَيلَةٌ كَلَيْلَةِ ذي العائِرِ الأَرْمَدِ
وذلكَ مِنْ نَبأٍ جاءَني وخُبِّرتُهُ عن أبي الأَسْوَدِ

على عادة افتنانهم في الكلام وتصرُّفهم فيه، ولأنَّ الكلام إذا نُقِلَ من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوبٍ واحدٍ. وقد تختصُّ مواقعه بفوائد))[٥].

---

[١]- أبوطاهر البغدادي، **قانون البلاغة**، ص١١٠.

[٢]- الفاتحة، ٥.

[٣]- يونس،٢٢.

[٤]- فاطر،٩.

[٥]- الزمخشري،**الكشاف**، ١/١١٨ـــ١٢٠. وأبيات امرئ القيس في **ديوانه**، ١٨٥؛ ورواية الديوان (العائر، وأنبئته عن أبي الأسود)؛ ولعله قصد بالالتفات الأول انتقاله من التكلم إلى الخطاب في قوله(تطاول ليلك)، وبالثاني انتقاله إلى الغيبة في قوله (وبات وباتت له ليلة)، وبالثالث انتقاله إلى التكلم في قوله (جاءني).

ولعلّ حصر الالتفات في انتقال الكلام بين الضمائر راجعٌ إلى أنّ السياق اقتضاه؛ فالزمخشريّ منصرفٌ في هذا الكتاب إلى تفسير النصّ القرآنيّ دون النظر والتفصيل في أبواب البلاغة، وضروبها، وفنونها. غير أنّ أهمّ ما يُسجَّلُ له أنّه نقل الالتفات من ميدان علم البديع إلى ميدان علم البيان، وأنّه نصَّ الأثرَ النفسيَّ للالتفات في المتلقّين، وجعله من قبيل الافتنان والتصرُّف في الكلام؛ أي أنّه ألمح إلى طابعه الزخرفيّ، وإلى وظيفته في التركيب، وإنتاج الدلالة، وتأتي عبارته الأخيرة " **وقد تختصّ مواقعه بفوائد**" مصداقاً لذلك؛ إذ تلمح إلى ما يتجاوز الافتنانَ، والحُسْنَ، والتطريةَ، والإيقاظ.

وعلى منوال الزمخشريّ يحوك السكّاكيُّ (ـــ٦٢٦هـــ)؛ فالالتفات «**الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها يُنقَل كلٌّ واحدٍ منها إلى الآخر، ويسمّى هذا النقل التفاتاً عند علماء علم المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلامَ إذا انتقل من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ أدخلَ في القبول عند السامع، وأحسنَ تطريةً لنشاطه، وأملأً باستدرار إصغائه، وهم أحرياء بذلك**»[١]. وتوشك أن تبصر الزمخشريَّ بين سطور السكّاكيّ الذي يرى في الالتفات «**قِرى الأرواح**»[٢]؛ ولذا يعقّب على شرح نماذجه بالقول: «**وأمثال ما ذكر أكثر من أن يضبطها القلم، وهذا النوع قد يختصّ مواقعه بلطائف معانٍ قلّما تتّضح إلا لأفراد بُلَغائهم، أو للحُذّاق المَهَرَةِ في هذا الفنّ، والعلماء النحارير، ومتى اختصّ موقعه بشيء من ذلك، كساه فضلَ بهاءٍ ورونق، وأورث السامعَ زيادةَ هزّةٍ ونشاطٍ، ووجد عنده من القبول أرفعَ منْزلةٍ ومحلٍّ، إن كان ممّن يسمع ويعقل**»[٣]. بيد أنّ تأثّره بالزمخشريّ لم يمنعه من مخالفته في أمرٍ مهمٍّ هو نقلُهُ الالتفاتَ إلى ميدان علم المعاني، وهذه نقلةٌ نوعيّةٌ، يزيد أهمّيّتها أنّ السكّاكيّ يستشهد بمجموعةٍ من الشواهد الشعريّة التي جاء فيها الالتفات في بيتين[٤].

أمّا ابن الأثير(ـــ٦٣٧هـــ) فيوافق الزمخشريَّ في شطرٍ، ويخالفه في آخر؛ إذ يؤكّد انتماءَ الالتفات إلى علم البيان؛ قائلاً: «**وهذا النوع وما يليه هو خلاصة علم البيان التي حولها يُدَنْدَنُ، وإليها تستند البلاغة، وعنها يُعَنْعَنُ. وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يُقبِلُ بوجهه تارةً كذا، وتارةً كذا. وكذلك يكون هذا النوعُ من الكلام خاصّةً، لأنّه يُنْتَقَلُ فيه عن صيغةٍ إلى صيغةٍ،**

١- السكاكي، **مفتاح العلوم**، ٢٩٦.

٢- نفس المصدر، ٢٩٦.

٣- نفس المصدر، ٢٩٩.

٤- نفس المصدر، ٢٩٦ـــ٢٩٨.

كانتقالٍ من خطابِ حاضرٍ إلى غائبٍ، أومن خطابِ غائبٍ إلى حاضرٍ، أو من فعلٍ ماضٍ إلى مستقبلٍ، أو من مستقبلٍ إلى ماضٍ، أو غير ذلك... ويُسمّى أيضاً (شجاعة العربيّة) وإنّما سُمِّيَ بذلك لأنّ الشجاعةَ هي الإقدامُ، وذلك أنّ الرَّجُلَ الشجاعَ يركبُ ما لا يستطيعه غيرُه، ويَتَوَرَّدُ ما لا يتورَّدُه سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإنّ اللغة العربيّة تختصّ به دون غيرها من اللغات))[١].

غير أنّ ابن الأثير يُعْرِضُ عن ذكر ضربين شائعين من الالتفات؛ إذ يغفل الانتقالَ من التكلُّم إلى غيره، والعكس (كما تقدّم في كلام كلٍّ من: أبي عبيدة، وابن المعتزّ، والزمخشريّ)، والانتقالَ من معنى إلى معنى (كما جاء عند كلٍّ من: ابن المعتزّ، و قدامة، وأبي هلال العسكريّ، وابن رشيق، وأبي طاهر البغداديّ)، ويعارضُ الزمخشريَّ، والسكاكيَّ، في التفنُّن، والتطرية، والإيقاظ،...، فيحاول انتحاءَ سمتٍ جديدٍ؛ بقوله: ((**اعلمْ أنّ عامّة المنتمين إلى هذا الفنّ إذا سُئِلُوا عن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، وعن الخطاب إلى الغيبة، قالوا: كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها. وهذا القول هو عُكَّازُ العُميان، كما يُقال. ونحن إنّما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله. وقال الزمخشريُّ:(كذا...). وليس الأمر كما ذكره، لأنّ الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن إلا تطريةً لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه، فإنّ ذلك دليلٌ على أنّ السامعَ يملُّ من أسلوبٍ واحدٍ. فينتقل إلى غيره، ليجد نشاطاً للاستماع. وهذا قَدْحٌ في الكلام، لا وصف له، لأنّه لو كان حسناً لما مُلَّ))**[٢].

فههنا بحثٌ عن الأسباب؛ أي عن الفوائد المرجوَّة من هذه الصناعة، وهي كثيرةٌ، متنوّعةٌ بتنوُّع السياقات التي وُظِّفَتْ فيها؛ وهذا ما يوحي به قولُ ابن الأثير: ((**والذي عندي في ذلك أنّ الانتقالَ من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدةٍ اقتضتها. وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ، غير أنّها لا تُحَدُّ بِحَدٍّ، ولا تُضبَطُ بضابطٍ، لكنْ يُشارُ إلى مواضعَ منها، لِيُقاسَ عليها غيرُها**))[٣]. ولذا يمضي ابن الأثير في قراءة الشواهد القرآنيّة، والشعريّة، والنثريّة، وفيّاً لنهجه الذي ارتضاه، مبيّناً الفوائد التي توحي بها السياقاتُ المُستشهَد بها، ولعلّنا لا نسرف في ظنّنا أنّ

---

[١] ابن الأثير، **المثل السائر**، ١٣٥/٢.

[٢] ابن الأثير،**المثل السائر**، ١٣٥/٢ــ١٣٦.

[٣] نفس المصدر، ١٣٦/٢ــ١٣٧؛ لعله أراد: لفائدة اقتضته.

مخالفته المعلنة للزمخشريّ لا تحجب تأثُّرَه المُضمَر به؛ فالزمخشريّ ختم كلامه بعبارة " **وقد تختصّ مواقعه بفوائد**" التي تصرّح بإدراكِهِ الأسبابَ الموجبةَ لهذه الصناعة، وانشغاله بغيرها عن الخوض فيها، وقد جاء جهد ابن الأثير ــ شأن كثيرٍ غيره في مسيرة العلم ــ أشبه بتسلُّم الشعلة، لمتابعة المسير.

على أنّ جهد حامل الشعلة لا يخلو من إضافةٍ؛ ولعلّ إضافة ابن الأثير إلى جهود سابقيه تبدو جليّةً في التفاتته إلى ما تقدّم به الفَرّاءُ من تعبيرٍ عن الماضي بالمستقبل، وتَوْسِعَتِهِ ليشملَ التفاتاتٍ أُخَرَ بين أزمنة الفعل؛ من ماضٍ إلى مستقبلٍ، أو من مستقبلٍ إلى ماضٍ، أو غير ذلك، وهكذا يفتحُ الدلالةَ على ميدان رحب، وعلى آفاقٍ جديدةٍ توحي بها عبارة " **أو غير ذلك**" التي تقود المُخَيِّلَةَ إلى ألوانٍ شتّى تُثيرُها، وتُغنيها دلالةُ (**شجاعةالعربيّة**). وبعدُ؛ فثمّة إضافةٌ نوعيّةٌ تُسَجَّلُ لابن الأثير تقوم مقامَ الشعلة التي سيقبض عليها من بعده حازمٌ القرطاجنيّ(ــ٦٨٤هــ)، فيؤجّج اتّقادَها، وينير بها سبيلَ الدرس البلاغيّ النقديّ إلى آفاقٍ تتجاوز البيتَ إلى القصيدة؛ ذلك أنّ الشواهد التي استعان بها ابن الأثير تتجاوز البيت إلى بيتين[١]، أو أربعة[٢]، أو ستّة[٣]، خلافاً لما تقدّم في شواهد سابقيه التي رصدت الالتفات في البيت غالباً، وفي البيتين أحياناً؛ فمن ذلك قوله: «**وقد ورد في فصيح الشعر شيء من ذلك، كقول أبي تمّام:**

وَرَكْبٍ يُساقُون الرِّكابَ زُجاجةً ... من السَّيْرِ لم تَقْصِدْ لها كَفُّ قاطبِ
فقد أكلوا منها الغواربَ بالسُّرى ... وصارتْ لهم أشباحُهم كالغَواربِ
يُصَرِّفُ مَسراها جُذَيْلُ مَشارِقٍ ... إذا آبَهُ هَمٌّ عُذَيْقُ مغاربِ
يَرى بالكَعابِ الرَّوْدِ طَلْعَةَ ثائرٍ ... وبالعِرْمِسِ الوجناءِ غُرَّةَ آئبِ
كأنّ بها ضِغْناً على كلِّ جانبٍ ... من الأرض أو شوقاً إلى كلِّ جانبِ
إذا العِيسُ لاقتْ بي أبا دُلَفٍ فقد ... تقطَّعَ ما بيني وبين النَّوائبِ
هُنالكَ تلقى الجُودَ من حيثُ قُطِّعَتْ ... تمائمُه والمَجْدَ مُرخَى الذوائبِ

ألا ترى أنّه قال في الأوّل "يصرِّف مسراها" مخاطبةً للغائب، ثمّ قال بعد ذلك: "إذا العيس لاقت بي" مخاطباً نفسه؟ وفي هذا من الفائدة أنّه لمّا صار إلى مشافهة الممدوح والتصريح باسمه خاطب عند ذلك نفسه مبشّراً لها بالبعد عن المكروه، والقرب من المحبوب، ثمّ جاء بالبيت الذي يليه معدولاً به

[١] نفس المصدر، ١٤٧/٢.
[٢] نفس المصدر، ١٤٢/٢.
[٣] نفس المصدر، ١٤٠/٢ــ١٤٢ .

عن خطاب نفسه إلى خطاب غيره، وهو أيضاً خطاب لحاضرٍ فقال: "هنالك تلقى الجود" والفائدة بذلك أنّه يخبر غيره بما شاهده، كأنّه يصفله جود الممدوح، وما لاقاه منه، إشادةً بذكره، وتنويهاً باسمه، وحملاً لغيره على قصده))[١].

بيد أنّ أهمَّ الثمرات المعرفيّة في حقل الالتفات ما تفتّقت عنه عبقريّة حازمٍ القرطاجنيّ (ـــ٦٨٤هـــ)، وازَّيَّنَتْ به أوراقه؛ في حديثه عن " **إحكام مباني القصائد**"؛ فقد أشار إلى الانتقال من خطابٍ إلى غيبةٍ، أو تكلُّمٍ، والعكس، بكلامٍ مقتضبٍ، ورأى في هذا الانتقال حيلةً فنّيّةً يلجأ إليها الشاعر؛ لأنّه يرى فيها ضالَّته لإحداث الأثر الفنّيّ المنشود لدى المتلقّي[٢]؛ ففصَّلَ فيما يعنيه البلاغيّون من الالتفاتات، لكنّه وَسَّعَ الرؤيةَ لتشمل القصيدة كلَّها؛ ففي حديثه عن(طرق المعرفة بأنحاء التخلُّصات من حيِّزٍ إلى حيِّزٍ وعطفِ أَعِنَّةِ الكلام من جهةٍ إلى أخرى ومن **غرضٍ** إلى **غرضٍ)** يقول: **((وأصناف الالتفاتات كثيرةٌ. وأكثر ما يعني المتكلّمون في البديع، من ضروبه، ثلاثة أصنافٍ: ...(الأول) ممّا أوهم ظاهره أنّه كَريةٌ وهو مُستَحَبٌّ في الحقيقة فيلتفت الشاعر إلى ذكر ما يزيل ذلك...(الثاني) أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيءٍ إلى ما له في نفسه من غرضٍ جميلٍ أو غير ذلك، فيصرف الكلام إلى جهة ذلك الغرض...(الثالث) أن يلتفت إلى نقضٍ خفيٍّ داخلٍ عليه في مقصد كلامه، أو يخشى تطرُّق النقض إليه، فيحتال في ما يرفع النقض ويزيل التطرّق، ويشير إلى ذلك ملتفتاً))**[٣]. وهذه الأحوال تخصُّ المعاني لا الضمائر، ولا الأزمنة !!

وقد جاء هذا التفصيل البلاغيّ في السياق الأعمِّ؛ سياق "**كمال تصرُّف الفكر في إحكام مباني القصائد**"؛ أي سياق الالتفات على مستوى القصيدة الذي يشي به تعبيرُ حازمٍ عن عطف أَعِنَّةِ الكلام من **غرضٍ** إلى **غرضٍ**، ودوره في **إحكام مباني القصائد**؛ وفي ذلك يقول حازم: **((اعلَمْ أنّ الانعطاف بالكلام من جهةٍ إلى أخرى أو غرضٍ إلى آخر لا يخلو من أن يكون مقصوداً أوّلاً، فيذكر الغرض الأوّل لأن يستدرج منه إلى الثاني، وتجعل مآخذ الكلام في الغرض الأوّل صالحةً مُهيّأةً لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعاً لطيفاً، وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالاً مستطرفاً، أَوْ لا يكون قُصد**

---

[١]- نفس المصدر، ٢/١٤٠ـــ١٤١. وأبيات أبي تمام في **ديوانه**، ١/٢٠١ـــ٢٠٣؛ ورواية الديوان(فصارت لهم) في البيت الثاني، و(آيب) في البيت الرابع، و(حيث تقطعت) في البيت الأخير، بإسقاط (من).

[٢]- ينظر: حازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ٣٤٨.

[٣]- نفس المصدر، ٣١٥ـــ٣١٦.

أوّلاً في غرض الكلام الأوّل أن يجعل ذكره سبباً لذكر الغرض الثاني، ولا توطئةً للصيرورة إليه، والاستدراج إلى ذكره، بل لا ينوي الغرض الثاني في أوّل الكلام، وإنّما يسنح للخاطر سنوحاً بديهيّاً، ويلاحظه الفكر المتصرّف بالتفاتاته إلى كلّ جهةٍ ومنحى من أنحاء الكلام. فما كان من قبيل هذا القسم الثاني فإنّه الذي يعرف بالالتفات. وأمّا القسم الأوّل فإنّ منه ما يكون بصورة الالتفات، ومنه ما لا يكون بتلك الصورة. وفي ما لا يبنى الكلام عليه أيضاً من أوّل ما لا يكون بصورة الالتفات))[1].

فالالتفات المقصودفي هذا المقام يتجاوز الانتقالَ من ضميرٍ إلى ضميرٍ، ومن زمنٍ إلى زمنٍ، ومن معنىً إلى معنىً؛ أي إنّه يتجاوز الالتفات على مستوى البيت، والبيتين، وثلاثة الأبيات،... ـــ كما تقدّم عند سابقيه ـــ إلى الالتفات على مستوى القصيدة؛ بوصف القصيدة نصّاً يتكوّن من مجموعةٍ من الوحدات المسمّاة أغراضاً،((**والصورة الالتفاتيّة: هي أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسطة، تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهةٍ من التحوّل....وإذ قد تبيّن أنّ ما قصد به الاستدراج أوّلاً، أو سنح فيه الالتفات آخراً، كلاهما منه ما يترامى فيه من الغرض الأوّل إلى الثاني من بعد على سبيل التدرّج، ومنه ما يُخلَص فيه إلى الشيء ممّا يليه من الكلام بغير تدرّجٍ، فلنذكر الآن مآخذ الشعراء فيما يتدرّجون إلى مدحه أو ذمّه، أو يخلصون إليه خلوصاً التفاتيّاً على جهة الاستطراد، أو لا يتدرّجون إليه، ولا يستطردون، بل يهجمون على المدح أو الذمّ هجوماً))**[2].

وهذه الرؤية المتقدّمة للالتفات من غرضٍ إلى غرضٍ تقوم، في جوهرها، على مبدأ التحوّل والنموّ في القصيدة، وتنمو هذه الفكرة النقديّة لدى حازمٍ، فينقل الالتفاتَ من حقل البلاغة إلى حقل النقد، ويتفاضل في ضوئه الشعراء بين مُقصِّدٍ ومُقَطِّعٍ؛ إذ يجعل حازمٌ الاقتدارَ على الالتفات واحداً من أهمّ معايير التمييز بين الشاعر المقصّد والشاعر المقطّع؛ بقوله: ((**إذا كان الشاعر مقتدراً على النفوذ من معاني جهةٍ إلى معاني جهةٍ أو جهاتٍ بعيدةٍ منها من غير ظهور تشتُّتٍ في كلامه،... بصيراً بأنحاء التدرُّج من بعض الأغراض والمعاني إلى بعضٍ،... قيل إنّه بعيدُ المرامي. وهذا إنّما يتّفق بقوّة العارضة، ومعانة الطبع، وكمال تصرُّف الفكر.وهؤلاء هم المقصّدون من الشعراء المقتدرون على**

---

[1]- نفس المصدر، ٣١٤.

[2]- نفس المصدر، ٣١٥ـــ٣١٦.

تعليق بعض المعاني ببعضٍ واجتلابها من كلّ مُجْتَلَبٍ. فأمّا من لا يقوى من الشعراء على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيءٍ بعينه... فهذا لا يقال فيه بعيد المرامي في الشعر، وهؤلاء هم المقطّعون من الشعراء))[١].

فالرؤية النقديّة الكلّيّة التي تدرك أسرار نسج القصيدة مبنيّةٌ على **كمال تصرُّف الفكر**[٢]المبدع؛ الذي يقصد به حازمٌ قدرةَ المبدع على الالتفات من حيّزٍ إلى حيّزٍ، ومن غرضٍ إلى غرضٍ قَصداً، أو سُنوحاً بديهيّاً للخاطر؛ فالمبدعون الحُذّاق هم الذين يستوفون أركان المقاصد التي بها **يكملُ التئامُ القصائد على أفضل هيئاها**[٣]؛ **فيتناصرإبداعُهم**[٤]، وتأتي **القصائدُ متناسبةَ النسج حسنةَ الالتفاتات**[٥]، **مُحصنةَ المباني**[٦]؛ لذا دأب حازمٌ على التنقير عمّا يَنتظمُ النصَّ، ويُحكِمُ البناءَ، فيخرجه في أكمل صورةٍ تتفاعل فيها المتغايرات، والمتباينات وفقاً للرؤية الكلّيّة (**البصيرة**)[٧] التي يمتلكها المبدع؛ وإنّما تكون الأخيرةُ بقوى فكريّةٍ و اهتداءاتٍ خاطريّةٍ يتفاوت فيها الشعراء؛ وهذه القوى الفكريّة ــ بحسب نصّ حازمٍ ــ عشرٌ؛ من أهمّها: **القوّة على تصوّر كلّيّات الشعر والمقاصد الواقعة فيها، والقوّة على تصوّر صورة للقصيدة تكون بها أحسنَ ما يمكن، والقوّة على الالتفات من حيّزٍ إلى حيّزٍ والخروج منه إليه، والتوصُّل به إليه**[٨].

وبذلك يمكن القول: إنّ النحاة توقّفوا عند نحوِ الجُملة، فكانت النقلةُ النوعيّةُ إلى نحوِ النصِّ نقديّةً في جهود عبد القاهر الجرجانيّ في (النظم)، وإنّ البلاغيّين توقّفوا عند بلاغة الجملة، فكانت النقلةُ النوعيّةُ إلى بلاغة النصِّ نقديّةً كذلك في جهود حازمٍ القرطاجنيّ في (الالتفات). وأَجْدِرْ بنا اليومَ أن نفيد من

١- حازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ٣٢٣ــ٣٢٤. وينظر كذلك ١٩٩ــ٢٠٠؛ القوة على النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه ...

٢- ينظر: حازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ٣٢٤.

٣- نفس المصدر، ٣٠٣.

٤- نفس المصدر، ٣٢٤.

٥- نفس المصدر، ٣٠٦.

٦- نفس المصدر، ٣٠٩.

٧- نفس المصدر، ١٩٩.

٨- ينظر: حازم القرطاجني،**منهاج البلغاء**، ١٩٩ــ٢٠١.

ذلك كلّه، وممّا حفل به تراثنا من كنوزٍ معرفيّةٍ في تأثيل رؤيةٍ عربيّةٍ لمقاربة الإبداع، والكشف عن أسراره.

لكنّ كثيراً ممّا جاء بعد جهد حازمٍ كان انكفاءً إلى شرح ما سبقه، ولعلّنا لا نسرف بقولنا إنّ حال الانكفاء هذه مستمرّةٌ حتّى يوم الناس هذا؛ فحين وصلت الراية إلى القزوينيّ(ـــ٧٣٩هـــ) ناء بحملها، فجعل الالتفات من (خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر)؛ مكتفياً من وجوهه، وتجليّاته، بجزءٍ ممّا أدركه ابن المعتزّ قبله بنحو أربعمئةٍ وخمسين سنةً؛ بقوله إنّه: ((**التكلّم والخطاب والغيبة... يُنقل كلّ واحدٍ منها إلى الآخر... والمشهور عند الجمهور أنّ الالتفات هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها**))[١]. وكذلك فعل الشريف الجرجانيّ(ـــ٨١٦هـــ)؛ فقلّص هذا الميدان الضيّق إلى ((**العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو التكلّم، أو على العكس**))[٢]. فجاء جهد الرجلين انكفاءً إلى جزءٍ يسيرٍ من البذرة التي غرسها ابن المعتزّ، وتَبِعَ هذا الانكفاءَ اكتفاءُ كثيرٍ من الدراسات اللاحقة بجزءٍ، أو أجزاء من البذرة التي غدت شجرة مثمرة.

وإذا استثنينا القليل، لم نجد في درسنا النقديّ الوسيط، ولا المعاصر، دراسةً للالتفات تُذكر؛ والحال أنّ الالتفات هيّنٌ، قليلُ الأهمّيَة، إذا تمّ حصرُه بالجملتين، أو البيتين، أو ثلاثة الأبيات،....؛ ذلك أنّ شواهده بهذا المعنى، لا تُعَدُّ ولا تُحصى، وتجليّاته لا يمكن حصرُها، ولعلّنا لا نسرف بالقول إنّ الشيوع والكثرة يغضّان من الخصوصيّة الفنّيّة؛ و يعبّران عن أسلوبٍ مطروحٍ في الطريق، يعرفه الشاعر، والناثر، وناظم الأبيات، والقطع، ومقصِّد القصائد، وإنّما الشأن في الصياغة، والصناعة التي تستغرق القصيدةَ، وتنتظم متغايراتها في سلكٍ واحدٍ، أو سمطٍ فريد.

على أنّ القليلَ المُستثنى لم يُقيَّضْ له الاكتمالُ، وإنْ تسنَّمَ الريادةَ في هذا الميدان؛ لأنّه تجاهل أهمَّ جهد بُذِلَ في ميدان الالتفات، وهو ما قدّمه حازمٌ القرطاجنيّ؛ فقد درس بعضُه تاريخَ (مصطلح الالتفات)[٣] القائم على البيت والبيتين، والآية والآيتين، قبلَ حازمٍ، وأشار بعضُه إلى ضرورة قراءة الالتفات على مستوى النصّ دون أن يشير إلى جهود حازمٍ[٤]. ويقتضي الإنصافُ نصَّ جهودِ حازمٍ،

١- القزويني،**الإيضاح**، ١٠١ـــ١٠٣، وشرح **التلخيص**،٤٧ـــ٤٨.

٢- الشريف الجرجاني، **كتاب التعريفات**، ٤٣.

٣- د.أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**،١٧٣ـــ١٧٨. **ومعجم مصطلحات النقد العربي القديم**، ١٠٢ـــ ١٠٤. ود. محمود الربداوي، **معجم المصطلحات النقدية والأدبية**، ٢٢٩ـــ٢٣٤.

٤- د. سعد مصلوح،"**الدراسة الإحصائية للأسلوب**"، عالم الفكر، م٢٠، ع٣، ١٩٨٩، ٦٨٠؛ اكتفى بالإشارة إلى

وجلوَها كما تُجلى العروس، والإفادةَ منها في مقارباتٍ إجرائيّةٍ تتناول عيون الشعر العربيّ التي ما زال كثيرٌ من الدراسات المعاصرة يمزِّقُها مِزَقاً وأغراضاً، فيهدر دماء شعريَّتها.

ويقتضي الإنصافُ كذلك التنويهَ بديدن د. سعد مصلوح الارتقاء من بلاغة الجملة إلى بلاغة النصّ، وبمقاربته نصّاً شعريّاً جاهليّاً في ضوء هذه الرؤية، درس فيه طائفةً من تقنيّات السَّبْكِ، ومن نُظُمِ الحَبْكِ؛ ومنها الالتفات، وهو فتحٌ مهمٌّ في بابه، يغضُّ من اكتماله تجاهُلُهُ جهودَ حازمٍ، وقصرُه الالتفاتَ على حركة الضمائر دون الأغراض، وجَعْلُهُ الالتفاتَ مظهراً، والحقيقة أنّه آليّةٌ داخليّةٌ شبيهةٌ بالدورة الدموية في الجسد الحيّ!!. ولله درُّ الرضيّ الذي كشف عن السرَّ؛ فقال[1]:

وتَــلَفَّتَتْ عَــيْنــي فَمُــذْ خَفِيَــتْ عَنِّــي الطُّــلُــولُ تَلَــفَّتَ القَــلْــبُ

ذلك أنّ تَلَفُّتَ القلبِ تلفُّتٌ عاطفيٌّ شعوريٌّ، أو لا شعوريّ، لكنّه يشي ببعض أسرار مخاض القصيدة، وبنائها، ويذكِّرنا بالتفاتٍ مقصودٍ، وآخرَ غيرِ مقصودٍ يسنح للخاطر سنوحاً بديهيّاً؛ كما بيَّن حازم!!.

الالتفات (على مستوى النص) بوصفه من متغيرات ما فوق الجملة . و"**نحو أجرومية للنص الشعري**"، فصول؛ مجلة النقد الأدبي، م١٠، ع١+٢، ١٩٩١، ١٥٦ــ١٥٧؛ درس الالتفات على مستوى النص دراسة إجرائية لقصيدة جاهلية. ود. عز الدين إسماعيل، "**جماليات الالتفات**"، **قراءة جديدة لتراثنا النقدي،** م٢، ٨٨٤،٨٨٦، ٩١٦ــ٩١٨؛ أشار إلى أن الالتفات مقولة قد تنبسط لتكون باتساع الخطاب، لكنه لم يبين ذلك نظراً ولا إجراءً.

[1]- الشريف الرضي،**ديوانه**، ١/١٤٥.

الخاتمة:

وهكذا تتعدَّد الدوالُّ، والمدلولات، في حركةٍ تطوّريّة تتيح انتقالَ الالتفات من البديع إلى البيان إلى علم المعاني إلى النقد؛ فقد جاءت شواهده في جملتين، أو في بيتٍ، أو بيتين،أو أربعةٍ، أو ستّةٍ،أو في غرضين فأكثر بحسب ما يتأتّى اقتدار الشاعر المقصّد ، وبذلك تمّ الانتقال به من زخرفة البيت إلى الإسهام في بناء القصيدة؛ إذ غلب على بعض الأوائل حديث التحسين، والزخرفة، ووجدنا عند حازمٍ التفاتةً مهمّةً إلى أسرار صناعة القصيدة، وإحكام بنائها، وهذا يجعله مقولةً صالحة لتفسير التماسك النصّيّ في القصيدة؛ ذلك أنّ الشاعر الحقَّ لا يرصف المتغايرات كيفما اتّفق، ولا يأتي بها متعاقبةً بلا علّةٍ، بل يُنشئ بينها جدلاً وتفاعلاً يُحْكِمُ به بناءَ قصيدته، وتوجيهَها نحو غاياتها؛ ولعلّ عمله هذا في المواءمة بين الكُلّ والأجزاء «**أشبه ما يكون بحركة الثعبان التي تسري في جميع أجزاء جسده على الفور، فتتبدَّى أفعالُها الحرَّة، في شكل التواءاتٍ تتحرّك في وقتٍ واحدٍ صوبَ اتّجاهاتٍ متضادّة**»[1]؛ ذلك أنّ الحصيلة الحقيقيّة لهذه الاتّجاهات المتضادّة هي سيرُ الجسد كلّه باتجاهٍ واحدٍ، والأمر أوضح من أن يُسْهَبَ في شرحه، وتفصيله، لكنّه منوطٌ بدراساتٍ تطبيقيّةٍ تجلوه في القصائد التي اقتدر مبدعوها على إنتاج وحدها من خلال جدل الأضداد، وتفاعل المتباينات، أو ما يسمّى بالثنائيّات الضديّة، وهي كثيرةٌ في موروثنا الشعريّ.

وبعد؛ فإنّ حدقة الالتفات تتّسع لتشمل كلّ ما قيل فيه، وأكثر!! أفلا يمكن الحديث عن التفات النصّ ممّا يريده المبدع إلى ما تمليه ردود أفعال المتلقّين[2]؟ وعن التفات النصّ من مؤثّرات الواقع إلى آفاق الحلم؟ وعن التفات النصّ من الكائن إلى الممكن؟ وعن الالتفات في نسيج القصّة والرواية والمسرحيّة[3]؟ وعن الالتفات من نوعٍ أدبيٍّ إلى آخرَ(تداخل الأجناس) في نسيج الكتابة؟!

---

[1]- هذا التشبيه لهيوم؛ استعان به د.جابر عصفور لإثبات التكامل بين الكل والأجزاء، أو الوحدة في التنوع؛ **الصورة الفنية** ٦٤.

[2]- أثار هذا السؤال د. الهادي الطرابلسي في مداخلته على "**جماليات الالتفات**"، للدكتور عز الدين إسماعيل، **قراءة جديدة لتراثنا النقدي**، م٢، ٩١٤.

[3]- أثار هذا السؤال عابد خزندار في مداخلته على "**جماليات الالتفات**"، للدكتور عز الدين إسماعيل، **قراءة جديدة لتراثنا النقدي**، م٢، ٩١٥.

قائمة المصادر والمراجع:

ـــ القرآن الكريم.

١. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي،وبدوي طبانة، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.

٢. ابن المعتز، عبد الله، **كتاب البديع**، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكي، الطبعة الثالثة، بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢.

٣. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، الطبعةالثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٨.

٤. ابن جني، أبوالفتح عثمان، **الخصائص**، حققه محمد علي النجار، الطبعة الثانية، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، د. ت.

٥. ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، الطبعة الثالثة، مصر: دار المعارف، ١٩٨١.

٦. ابن منقذ، أسامة، **البديع في البديع في نقد الشعر**، حققه وقدم له عبد آ. علي مهنا، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧.

٧. ابن وهب الكاتب، إسحق بن إبراهيم بن سليمان، **البرهان في وجوه البيان**، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، القاهرة: مكتبة الشباب؛ مطبعة الرسالة، ١٩٦٩.

٨. أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، الطبعة الرابعة، مصر: دار المعارف، ١٩٧٦.

٩. أبو عبيدة، معمر بن المثنى، **مجاز القرآن**، عارضه بأصوله وعلق عليه: د. محمد فؤاد سزكين، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٤.

١٠. إسماعيل، عز الدين،"**جماليات الالتفات**"، **قراءة جديدة لتراثنا النقدي**، ج٢، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٠.

١١. امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠.

١٢. البغدادي، محمد بن حيدر، **قانون البلاغة في نقد النثر والشعر**، تحقيق محسن غياض عجيل، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١.

١٣. التهانوي، محمد علي الفاروقي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، حققه لطفي عبد البديع، ترجم النصوص الفارسية د. عبد النعيم محمد حسنين، راجعه الأستاذ أمين الخولي، ج٤،مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٩،.

١٤. جرير، **ديوان جرير**، بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، الطبعة الثالثة، مصر: دار المعارف، ١٩٨٦.

١٥. الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: د. جعفر الكتاني، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، سلسلة كتب التراث(٨٣)، ١٩٧٩.

١٦. الربداوي، محمود، **معجم المصطلحات النقدية والأدبية والمصطلحات الفارسية واليونانية الدخيلة في التراثالعربي**(تعريف ــ توثيق ــ تفصيل)، سلسلة المصطلحات النقدية(٢)، (مخطوط) بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٥.

١٧. الزمخشري، محمود بن عمر، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق وتعليق ودراسة: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، والشيخ علي محمد معوض، شارك في تحقيقه: أ.د. فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة العبيكات، ١٩٩٨.

١٨. السكاكي، يوسف بن محمد، **مفتاح العلوم**، حققه وقدم له وفهرسه: د. عبد الحميد هنداوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠.

١٩. الشريف الجرجاني، علي بن محمد، كتاب **التعريفات**؛ معجم فلسفي منطقي صوفي فقهي لغوي نحوي، تحقيق د. عبد المنعم حفني، القاهرة: دار الرشاد، ١٩٩١.

٢٠. الشريف الرضي،**ديوان الشريف الرضي**، تصحيح أحمد عباس الأزهري، بيروت: المطبعة الأدبية، ١٣٠٧هـ.

٢١. طرفة بن العبد، **ديوان طرفة بن العبد**، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥.

٢٢. العسكري، أبوهلال، **كتاب الصناعتين**؛ *الكتابة والشعر*، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧١.

٢٣. عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، الطبعة الثانية، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

٢٤. الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تحقيق: د. أحمد يوسف نجاتي، و محمد علي النجار، القاهرة: دار السرور، ١٩٥٥.

٢٥. القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦.

٢٦. القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، تحقيق ودراسة: د. عبد القادر حسين، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٦.

٢٧. ــــــــــــ، **شرح التلخيص في علوم البلاغة**، شرحه وخرج شواهده: محمد هاشم دويدري، الطبعة الأولى، دمشق: منشورات دار الحكمة، ١٩٧٠.

٢٨. القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق:د. محمد قرقزان، الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الكاتب العربي، ١٩٩٤.

٢٩. مصلوح، سعد، " **الدراسة الإحصائية للأسلوب؛ بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة**"، **عالم الفكر**، المجلد(٢٠)، العدد(٣)،١٩٨٩، الكويت: وزارة الإعلام. بحث.

٣٠. ــــــــــــ، "**نحو أجرومية للنص الشعري؛ دراسة في قصيدة جاهلية**"، **فصول؛ مجلة النقد الأدبي**، المجلد(١٠)، العدد(١+٢)،١٩٩١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. بحث.

٣١. مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦.

٣٢. ــــــــــــ، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، ط.١، بيروت:مكتبةلبنان ناشرون، ٢٠٠١.

التفات واستحکام ساختارهای قصائد

دکتر ناصیف محمّد ناصیف*

چکیده:

این پژوهش مدعی است که گاوآهن پژوهشگران برای رسیدن به لایه های عمیق التفات و لطائف واسراری که دردل خود دارد درمانده است. و می کوشد کشتزار التفات را در بین مجموعه احکام نقدی عربی باستان بکاود.

نمودار التفات ازضمائر شروع می شود وبه زمانهای فعل تامعانی واغراض آن ادامه می یابد. و از آرایه های ظاهری کلام سربرمی آوردوبه ساخت وتولید معنی می رسد. واز بیت پا می گیرد و تا قصیده پیش می رود. و از علم بدیع بروز می کند و به علم بیان و معانی سرایت می نماید.

بنابراین نقد یکی ازانواع جوشش ودرخشش درمیراث نقدی ماست. وشاید در پژوهش هایی دیگر، این لطائف و رموز و نظائرآن مقدمه ای برای ایجاد گفتمان بین میراث بلاغی و نقدی کهن و نقد معاصر باشد. امید می رود این گفتمان بادرک کلیتی که اجزای آن مهیا گشته و واحدی که امور متعددش سازمان یافته به کمک التفات از نحو و بلاغت و نقد جمله به سوی نحو وبلاغت و نقد متن بتواند چشم اندازی نوین برای استحکام بنای قصیده و روش نظری و عملی کاملی برای شروع خلاقیت و ابداع ارائه دهد.

کلیدواژها: التفات، بیت، قصیده.

---

* - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه. تلفن: ۰۹۸۸۶۵۰۳۶۶

إن توظيف الراوي التراث الحكائي يثيرُ جملةً من الأسئلة، تتعلق بموقفه من التراث، والتخلص من سيطرة الماضي على الحاضر، وإسقاط كل منهما على الآخر، فكيف قدّم حيدر التراث الحكـائي في قصصه؟ وهل هو جزء من وعي شخصياته القصصية، أم هو عبء ثقيل عليها؟ وكيف يعيد صـياغته بصورة تتناسب ومعطيات مجتمعه القصصي؟ وكيف يتحوّل إلى مرآة تعكـس أحـداث مجتمعـه في الحاضر؟ أسئلة كثيرة سنحاول الوقوف على أصدائها في سرد حيدر حيدر القصصي.

أهمّية البحث وأهدافه:

تأتي أهمية البحث من عاملين اثنين:

أولهما: بروز ظاهرة توظيف التراث الحكائي شكلاً ومضموناً، في قصص حيدر حيدر بوصفها تجربـةً فنية جديدة، تهدف إلى محاكمة هذا التراث للاستفادة من عبره، وتجنّب سلبياته.

ثانيهما: قلة الدراسات النقدية التي تناولت ظاهرة توظيف التراث الحكائي – في حـدود علمنـا – بالقياس إلى أهمية الظاهرة، وانتشارها في القصص الحديثة والمعاصرة، وقد ظل توظيف التراث الحكائي في قصص حيدر حيدر مغيباً عن دائرة الاهتمام والبحث، ولهذا يأتي البحث محاولة جادة لتسليط الضوء على آفاق جديدة للتفكير في الذات العربية، وبناها الفكرية.

منهج البحث:

المنهج المعتمد في البحث، هو المنهج التحليلي الدلالي الذي يوفّر لنا دراسةَ النصـوص السـردية القصصية دراسةً داخلية، تهتم بلغتها للوقوف على الدوال، والمدلولات، والوصول إلى الدلالات الـتي توضّح رؤية القاص، وموقفه من العالم الخارجي ـــ الواقعي الذي يختزله بعالمه القصصي، إذ يعكس توظيف التراث الحكائي في قصصه رؤيته للآخر، وللواقع الراهن، وللتاريخ.

مصطلح التراث (Heritage):

لغةً:

إن لفظ (التراث) في اللغة العربية مشتق من مـادة (ورث)، ويـرادف لفـظ التـراث (الإرث) و(الورث) و (الميراث) في المعاجم العربية، وتدلُّ هذه الألفاظ على ما يرثه الإنسان من والديه من مالٍ أو حسبٍ[1].

ومن اللغويين من جعل الورث والميراث خاصين بالمال، والإرث خاصّاً بالحسب.

[1] -ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (ورث).

وقد وردت كلمة تراث في القرآن الكريم مرّةً واحدةً فقط في قوله تعالى: "وتأكلون التراث أكلاً لماً، وتحبون المال حبّاً جمّاً "[١]. والتراث، هنا، بمعنى المال الذي يتركه الهالك وراءه.

و لم يقتصر استخدام كلمة تراث ومرادفاتها على المعنى المادي، إنّما تجاوزت ذلك الإطار المادي الضيّق لتستخدم مجازاً للدلالة على ما هو معنوي، وقد جاء في قوله تعالى: "فهب لي من لدنك وليّاً يرثني ويرث من آل يعقوب "[٢] . وقد جاء في لسان العرب: المعنى: يرث من آل يعقوب النبوّة[٣].

نجد أنّ مادة ورث تدلُّ على الجانبين المادي والمعنوي، وفي العصر الحديث أصبحت كلمة تراث تدلُّ على كلِّ ما يخصُّ الإنسان العربي مادياً ومعنوياً، وضمّ الموروث الثقافي والأدبي والديني والتاريخي والكتابي والحكائي الشفهي، فالتراث هو الماضي بكلّ ما فيه.

اصطلاحاً:

لم يضع النّقاد والدارسون تعريفاً واحداً ومحدداً للتراث، إنّما بقي مفهوماً ملتبساً على الرغم من اتفاقهم على المعنى العام له، وثمّة اختلافات بينهم، في ما يتعلّق بالموضوعات التي تُدرج تحت عنوان التراث، فيرى بعضهم أنّ التراث هو المكتوب فقط، ويصرُّ على "المكتوب الموروث "[٤]، ويرى آخرون[٥] أن التراث الشفوي جزء لا يتجزأ من التراث، ويذهب فريق آخر إلى عدّه تراثاً عاماً يشمل كلَّ الأنواع، وهو كلّ ما يتركه الجيل السابق للجيل اللاحق متجاوزاً الحدود الجغرافية، والقومية، والعرقية لبني الإنسان. وهكذا، يتسع مفهوم التراث ليشمل كلّ الموروث المكتوب، والشفوي المحكي، والآثار.

وفي الخطاب النقدي العربي الحديث أخذت كلمة التراث العربي دلالة كلمة ميراث؛ فكلمة التراث تدلّ على ما هو مشترك بين العرب، وهو "ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة وثقافة وقيم وآداب وفنون وصناعات، وسائر المنجزات الأخرى المعنوية والماديّة، ويشتمل كذلك على الوحي الإلهي، القرآن والسنّة الذي ورثناه عن أسلافنا "[٦](٧).

---

[١] – سورة الفجر، (١٩ – ٢٠).

[٢] – **سورة** مريم (٦).

[٣] – ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (ورث).

[٤] – زكي نجيب محمود، " **موقفنا من التراث** "، فصول، ص٣٢.

[٥] – ينظر: أحمد صفر، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الشعبي**، ص ٣٠

[٦] – أكرم العمري، **التراث والمعاصرة**، ص٢٦.

يشير التراث إلى التركة الفكرية، والثقافية، والدينية، والأدبية، والفنية المتناقلة من السلف إلى الخلف، وعليه، يكون التراث حضور الماضي في الحاضر واستمراره فيه، وهو ليس مجموع الأمور التي تحققت في الماضي بل يعني كذلك "حاصل الممكنات التي لم تتحقّق وكان يمكن أن تتحقّق. إنّه لا يعني " ما كان "وحسب، بل أيضاً، ولربّما بالدرجة الأولى، ما كان ينبغي أن يكون. ومن هنا اندمج المعرفي والإيديولوجي، والوجداني في مفهوم التراث "[١] .

وليس التراث قالباً جامداً ينتمي إلى الماضي فقط، إنما هو "دائم التشّكل وإنّ جوهره في حراك مستمرّ، أي أنّه خاضع لعمليّة إبداع دائمة "[٢]. والتراث عمل الإنسان المبدع الذي يتميّز بمعرفة واسعة بالحقائق.

والتراث هو إنتاج فترة زمنية وقعت في الماضي تفصلها عن الحاضر مسافة زمنية، تفصل بين ثقافتين، وحضارتين، ويجعل بعضُ النقاد من عصر النهضة "الحدّ الفاصل بين التراث والعصر، وإذا كان المؤرخون يتحدثون أكاديمياً عن عصور قديمة، فهم يتحدثون كذلك عن التاريخ الحديث، والتاريخ المعاصر، أمّا في مجالي الفكر والأدب فالتمايز ما يزال قائماً بين القديم والحديث"[٣] (٣).

ويصعب حصر التراث في خطوط تفصيلية، ومواضع محدّدة، لأنه يشمل كل ما قدّمهُ الإنسان منذ بدء الخليقة حتى الآن، فلكلّ أمة تراثها الذي تعتزّ به، والتراث العربيّ يرتبط بتراث الأمم الأخرى، والأديب يتأثّر بتراث أمّته كما يتأثّر بتراث الأمم الأخرى، وهو في أدبه يعكس ذلك التأثّر.

أولاً: توظيف شخصية الحكواتي (Narrator):

تعدُّ شخصيّة (الحكواتي)، من أكثر عناصر التراث الحكائي حضوراً في سرد (Narrative) حيدر حيدر القصصي، والشخصيات التراثية هي: "جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي، مثل شخصيات الأدباء وغيرها من الشخصيات ذوات الوجود التاريخي "[٤].

وشخصية الحكواتي أكثر الشخصيات التراثية قدرةً على تجسيد التراث، فهي أقدم الشخصيات التراثية حضوراً في التاريخ العربي، إذ لا تُعرف بداية زمانية دقيقة لظهور هذه الشخصية، فقد عرف التراث العربي شخصية (الراوي) منذ العصر الجاهلي، وقد كان الرواة يروون أو يرددون الأشعار في

---

[١] – محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة**، ص٢٤.

[٢] – فهمي جدعان، **نظرية التراث ودراسات عربية وإسلاميّة أخرى**، ص٣٧.

[٣] – سعيد يقطين، **الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)**، ص٤٨.

[٤] – علي عشري زايد، " **توظيف التراث في شعرنا المعاصر** "، فصول، ص٢٠٥.

الأسواق وهي شخصية تكاد تتطابق مع شخصية الحكواتي، ومهمتها تكاد تكون واحدة، كلٌّ منهما ينقل خطاب غيره، والحكواتي هو " شخصية تتمتع بقدرات فنيّة متعددة فهو يحكي حكاية من الحكايات التراثية، ويرويها ويجسدها بأسلوبه معتمداً في ذلك على تعابير وجهه، وحركات يديه، وجسده كله، موظفاً في كل ذلك طبقات صوته محاولاً من خلال ذلك كله اجتذاب اهتمام السامعين"[١].

الحكواتي كالراوي في القصة (story)؛ يقوم بسرد الأحداث، وهو إحدى التقنيات التي يستخدمها القاص ليؤكد مصداقية المحكي (Narrated) أو المروي.

بنى حيدر حيدر أجزاء من قصة (العكر) على مادة الحكي، لا يحضر الحكواتي بشكله التقليدي، فلا نراه يجلس في مقهى ويجتمع حوله الناس ليسمعوا قصصه، ويتفاعلوا معه، إنما يوكل الراوي إلى بعض الشخصيات القصصية مهمة حكي الحكايات، فيمنحها بعض سمات شخصية الحكواتي.

الجدُّ يروي لحفيده حكاية من الزمان الماضي، والحفيد يروي حكايات من الزمان الحاضر، إنه يستعين بالحكايات لتصوير الواقع. يقول الراوي:

"قال الجدُّ لحفيده الطفل: وخاطب الوالي الشاعر الفتى: بيدك حملت كتاب قتلك أيها الشاعر، ثم تلا عليه الكتاب الذي حمله من الملك وطلب منه أن يختار ميتة. وتروي السيرة يا بني أن الشاعر الفتى طلب أن يؤتى له بزقٍّ من الخمر، وأن يحبس في غرفة حتى الصباح. جاؤوه بزقّ الخمر وحبسوه في غرفة معزولة وأرتجوها، عليه.

وسأل الطفل جدّه لاهفاً: وهل قَتَل الوالي الشاعر الفتى يا جدّي؟

قال الجدّ متابعاً: في منتصف الليل بعد أن هجع القوم، فصد الفتى شريانه وراح يحتسي من الزقّ وهو يتأمّل دمه النازف ويقول الشعر حتى مات.

ولما أصبح الصباح أرسل الوالي يطلب الشاعر فوجده ممدداً بين دمه وخمر الزقّ المسفوحين على الأرض قرؤوا على جدار الغرفة أبياتاً من الشعر كتبها الشاعر بدمه. غضب الوالي من الأمر وطلب أن يؤتى بالشاعر الميّت، وأمر جلاديه أن ينفذوا فيه حكم الإعدام ميتاً. ثم يعلقوا جثته على أبواب المدينة"[٢].

يعيد الجدُّ قصة الشاعر الذي قُتل جسده مرتين، مرة قتل نفسه، ومرة قتله الوالي رمز السلطة الحاقدة الطاغية التي تقتل من دون رحمة، حتى الجثة الميتة لم تسلم منها، قامت بإعدامها للتشفي، الطفل

---

[١] – أحمد صقر، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، ص٢٣.

[٢] – من **مجموعة "الومض "**، ص٨٠.

لا يسمع قصص البطولة والبراءة من الماضي، بل يسمع قصص الظلم والقهر والألم. وكأن الجد لا يحتفظ في ذاكرته إلا بحكايات القتل والظلم، فهو ينتقي هذه الحكاية من دون سواها ليرويها لطفل سيرافقه الظلم في مراحل عمره القادمة، وسيقوم بدوره بمتابعة سرد حكايات الظلم التي يعاني منها مجتمعه. يموت الجدُّ، ويطرد الحفيد (خلدون) من البيت والمدرسة.

يقول الراوي: "ذات ليلة يستيقظ الطفل مذعوراً في فراشه وبين الحلم واليقظة يرى رجلاً عاري الصدر راكعاً فوق أمه [...] تنتابه حالة رعب فيصيح بالرجل: ما الذي تفعله بأمّي؟ مرتعداً ينتفض الرجل العاري يتناول عصا سنديان [...] ينهال بها فوق الصبي نصف النائم [...] والرجل شبه العاري مابين يصيح: هيا. ما عاد لك خبز في بيتي . ويتململ الطفل موجعاً [...] ويمضي. لا بيت بعد اليوم. لا دفء. لا أب. لا أم. البراري والساحات صارت المأوى "[1].

يهيم خلدون في البراري، يعيش وحيداً، بعيداً عن الآخرين، ولكن هؤلاء الآخرين يطلبون إليه سرد الحكايات بهدف التسلية، وهنا، تتحقق وظيفة الراوي الحكواتي في إمتاع المستمعين. "يصير الطفل أليف البراري. [...] يغنّي ويروي حكايات. [...] يسأله أحدهم وهو يبتسم: يا الله. هات يا خلدون آخر فضيحة ! يتناول سيجارة. يشعلها ويغبُّ منها نفثاً عميقاً، يبتلع معظمه ويزفر ما تبقى في فراغ المقهى: كان يا ما كان يا شباب. ويبدأ بسرد حادثة المعلم الذي فاجأة يعري تلميذته في حقل مزرعة المدرسة. يمثّل لهم كيف كان المعلم يرتعش وهو يتلفت خشية أن يداهم [...] بتجربته يدرك أنه قد شدّهم الآن، وأنهم سيطردونه بعد أن تنتهي نشوة الاستمتاع، فيبدأ معهم لعبة التعذيب. يطيل الوصف شارحاً تقصف السنابل وصدى التأوهات، [...] بعد أن تكون الحكاية قد أفرغت شهواتهم ينهرونه: تامبو سيكسر رأسك يوماً يا ديوث. هيا. هيا. كان أبوك محقاً يوم طردك "[2].

يستعين خلدون بعدّة الراوي الحكواتي مستخدماً عبارة (كان يا ما كان يا شباب) ويشدّ انتباه المستمعين، يستطرد، يعذّب المستمعين، يتدخّل في سير الأحداث مضيفاً آراءه ومشاعره، لكن المستمعين لا يصفقون له، ولا يحتفلون به، لتتحدّد عدائية الآخرين له، ورغم أنهم يعرفون أنه يروي لهم حقائق مجتمعهم التي لا يجرؤون على البوح بها فإنهم يطردونه عندما ينتهي من سرد حكايته، ورغم

---

[1] - **مجموعة الومض،** قصة (العكر)، ص ٨٢ – ٨٣.

[2] - **القصة ذاتها،** ص ٨٥ – ٨٦.

محبته لهم ولقريته لا يبادلونه إلا الحقد والعداء "عندما يشعر بتفاقم ضغينة القرية عليه يهجرها زمناً باحثاً عن عمل، ثم لا يلبث أن يحمله حنينه إليها "[١].

يختلف خلدون الحكواتي عن الحكواتي التقليدي المعروف في كتب الأدب، الظلم هو من يسوّغ وجوده في القصة، ولا يحضر بوصفه الناطق الرسمي للماضي ولأحداثه، بحسب مجتمع المستمعين، وهو حكواتي مرفوض ومنبوذ من قبل الآخرين (العقلاء) الذين لا يجرؤون على قول الحقائق."أحد الجالسين يسأل: خلدون يخرب بيتك. وصلت فضائحك إلى السلطة ألا تخاف من السجن؟ "[٢].

يحقّق وجود الحكواتي (خلدون) للراوي أهدافه وطموحاته، خلدون يفضح واقع مجتمعه عن طريق سرد الحكايات، فيعرض مجتمعاً يحكمه منطق الأقوى، يُعاني فيه من نظام المجتمع البطرياركي العربي المتحجّر، ويفضح السلطة بوجوهها المختلفة: السياسية ممثلةً برئيس المخفر، والسلطة الدينية ممثّلةً بإمام القرية، والسلطة التربوية ممثّلةً بمعلّم المدرسة، يقول: "كان يا ما كان يا شباب ... ثم يبدأ يروي حادثة إمام القرية الذي سرق ليرات جدّته الرشاديات. كانت الليرات الذهبية أمانة وضعتها الجدة في حوزة الإمام أيام جوع سفر برلك. بعد سنوات طلبتها لكن الإمام الجليل أنكرها. بأجداده وأولياء الله ومحمد النبي أقسم كذباً [...] وراح يحكي كيف ينقل رامبو ليلاً رشاوي رئيس المخفر من الدجاج والبيض واللبن والقمح من بيوت التجار والمزارعين. وروى حادثة زوجة المختار التي رآها تخرج ليلاً من بيت رئيس المخفر وهي محجبة مذعورة "[٣].

يكشف خلدون القناع عن مجتمعه، فيبدو كابوسياً وعقيماً، ولا يترك ركناً من أركان الفساد إلا ويفضحه، خوف الناس من السلطة، انهيار القيم والمبادىء، علاقات الزيف والخداع التي أضحت الشكل الوحيد للتعامل بين الناس، وهو يقدّم تلك الموبقات عبر سخرية مريرة تعكس عجز الإنسان وخوفه من السلطة القامعة، واستكانته أمامها. يقدّم مجتمعاً فاسداً بكلّ ما فيه حتى أطفاله توارثوا الفساد وفقدوا البراءة، يروي خلدون حكاية رامبو تلميذ المدرسة الذي كان السبب في طرده من المدرسة. "على الأرض ترسم بعض الزمر صورة الموجّه يتقدمون واحداً تلو الآخر ويبولون عليها. وزمرة أخرى تغافل عين الموجّه خلف بناء المدرسة، قائد الزمرة الملقّب بتامبو يتقدّم من الجدار يرسم شكلاً يوحي بجسد امرأة. قسم من الزمرة يراقب حركة الموجّه والقسم الآخر يتقدّم يعانق المرأة

[١] - **القصة ذاتها**، ص٨٣.

[٢] - **القصة ذاتها**، ص٩١.

[٣] - **مجموعة الومض**، قصة (العكر)، ص٩٠.

بشغف، يلتصق بها ويبدأ التأوّه والهمس [...] يتذكر خلدون كيف طرده المدير ذات ظهيرة. تامبو وشى به زوراً. هو الذي اخترع مشهد جسد المرأة "[١]. ينشأ رامبو فاسداً وكاذباً، وينمو فساده معه ليصبح "كلب السلطة "[٢] وهو أحد رموز الظلم الذي يعاني منه خلدون منذ طفولته، وعندما هاجم شباب قريته "وصمهم بأنهم جبناء وأنذال [...] وقال: إن الذي يرى الباطل ويستمر فيه نذل {مرتان}[٣]: الأولى لأنه رآه وسكت عنه، والثانية لأنه لم يرفع سيفه في وجهه. مثلكم كمثل الصياد الذي قتل الطيور البريئة إذ عجز عن صيد الذئاب والخنازير "[٤]. يتقاطع حضور الصياد الضعيف في سرد خلدون مع صياد خائب يصيد خطاطيف وسنونوات صغيرة في الحكاية التي يرويها الجدُّ لخلدون، وهنا، يظهر الصياد بوصفه معادلاً للإنسان العاجز عن الفعل والتأثير، لا يستطيع صيد الذئاب المفترسة، و يستطيع صيد الطيور الضعيفة، لا يستطيع مقاومة الظلم ولا القضاء عليه، ولا يستطيع التغيير، والآخرون في مجتمع خلدون عاجزون أمام السلطة غير قادرين على التغيير أو التمرد أو المواجهة ولا حتى قول الحقائق. التي ينفرد خلدون في سردها في حكاياته، هؤلاء الآخرون يقتلون خلدون (يصيدونه) وهو وحيد، وضعيف، ومنبوذ في مجتمعه. يقول الراوي: "عشرة أطفال يتقدّمون [...] وتامبو يقودهم [...] أصوات وحشية وعصي تنهال متناوبة ومتوازية ومتقاطعة، وكان هو في المركز تماماً "[٥].

عذّب الآخرون خلدون كثيراً قبل قتله، فقد ضُرِب، ثمّ بُتِر لسانه حتى لا يسرد حكايات يعري فيها مجتمعه، ولكن خلدون لم يستسلم، يستمر في سرد الحكايات من خلال كتابتها على جدار المدرسة وجدار الجامع، فتقطع يداه، وعندما يكتب حكاية رئيس المخفر على جدار المخفر يُقتل خلدون.

وهكذا، يتآمر الآخرون، الذين يمثّلون المجتمع كلّه ضد خلدون الحكواتي ليسكتوا صوته، وينهوا دوره في تعرية فساد المجتمع وفضحه.

---

[١] – **القصة ذاتها**، ص٨٤.

[٢] – **القصة ذاتها**، ص٩١.

[٣] – هكذا وردت في الأصل، والصواب: مرتين.

[٤] – **القصة ذاتها**، ص٩٢.

[٥] – **مجموعة الومض**، قصة (العكر)، ص٩٥.

يسرد الحكايات في القصة حكواتيان هما: الجد والحفيد، ويتكىء كلاهما على عبارات الحكواتي التقليدي: (تروي السيرة، كان ياما كان يا شباب)، أما الراوي فيؤكد حكيهما بعبارات: (يروي حكايات، يحكي، يبدأ بسرد، يسرد لهم، يسرد الفضائح بلا خوف) ولا يهدف الراوي من خلال إعطاء بعض صفات الحكواتي لشخصياته القصصية إلى إيهام القارىء بهلامية الزمان، وقدم الظلم فيه فقط، إنما يهدف إلى الإيهام بحقيقة الحكايات من خلال إحالتها إلى مرجعية واقعية، وكأنه يكتفي بوظيفة نقلها أو قصها للقارىء، ينتصر الراوي لسلطة الحكي فينهي القصة ببقاء "صدى حكاياه "[1] حكايا خلدون التي يتناقلها أطفال القرية.

تتوزع سلطة الحكي بين الجد والحفيد، يسرد الجدُّ حكايةً يستحضرها من الماضي، وتتناول ظلم السلطة السياسية وفقدانها أية ملامح إنسانية؛ فهي تنفذ حكم الإعدام بميّت، وتفضح ظلم السلطة السياسية (الملك والوالي) فقط. أما خلدون حكواتي العصر الحاضر فإنه يروي "حكايا عما يراه ويسمعه في القرية "[2]، يروي حكايات تفضح السلطة السياسية، والدينية، والتربوية، وأخلاق الناس وعلاقاتهم، ليقدّم صورةً سوداويّة عن مجتمعه، وعن عبثية الحياة فيه. وبهذا، يكون حكواتي العصر الحاضر استمراراً لحكواتي الزمان الماضي (الجدّ) "قالوا بأن روح جدّه تقمصته، وحكاياه القديمة تناسخت في روحه "[3]. فالظلم الذي بدأ مع الملك والوالي في حكاية الجد عن الشاعر الذي حمل كتاب قتله، انتهى إلى أفراد المجتمع كلهم في حكايات خلدون، لتترسّخ العلاقة العدائيّة بين خلدون والآخرين، (الأسرة – المدرسة – الأصحاب – مجتمع القرية) لا مصالحة معهم، الآخرون ضدّ الفرد يسلبونه كلَّ شيء. وقد نجح الراوي في توظيف الحكاية عند الجد، وفي توظيف منطق الحكاية عند خلدون، وقد تكامل هذان التوظيفان لتقديم رؤية سوداوية لمجتمع خلدون الذي توارث الظلم من الزمان الماضي وتجذّر فيه، وأضاف إليه ظلماً جديداً يسلب من الإنسان إنسانيّته، ويجعله ضعيفاً عاجزاً ينتهي بالتعذيب، والقتل، ثم القتل، تأكيداً على قساوة اللحظة التي عاشها (خلدون) وأمثاله، وإشارة إلى إمكانية استمرار لحظات التعذيب والقتل، بدليل أن صدى حكايات (خلدون) ما زال يتردّد على السنة الناشئة، أو لنكن متفائلين أكثر إذا عددنا (صدى الحكايات) دروساً قد يستفاد منها.

---

[1] – **القصة ذاتها**، ص٩٧.

[2] – **القصة ذاتها**، ص٨١.

[3] – **القصة ذاتها**، ص٨١.

ثانياً: استحضار السرد الحكائي (diegetic) إلى القصّة:

يعتمد الراوي الحكاية شكلاً سردياً في بعض قصصه. ففي قصة (الصيد وحكايا البشر) يصرّح الراوي بدءاً من العنوان بتوظيف الحكايا في قصته، "إن دلالة العنوان تقوم باختيار وحدات من خطاب معيّن. فتتكوّن علاقة تقاطع بين رؤية المرسل ممثّلةً في العنوان مع أسلوبيات القصّ واستراتيجياته، وفي هذه الحالة يمارس إعلام العنوان سلطةً على تأويل المتلقي للعمل "[1].

يكثّف العنوان أحداث القصة التي تحكي حكاية صياد عائد من صيده، يرى شيخاً يقرأ في كتاب قديمٍ، يتوقف عنده ليشرب ماءً، ثم يجلس، ويبدأ بحكي حكايات للشيخ الذي يبقى صامتاً. تتداخل حكايات الصياد مع ذكرياته عن جدّته التي كانت تحكي له الحكايات، يقول: "بعد أن شربت استلقيت قرب الكهف فشعرت بحرارة الأرض وبالرهبة أيضاً.

- لماذا هو صامت؟ قالت النفس.

وقالت أيضاً: ربما كان من أولئك الذين حكت لي جدتي عنهم. تذكّرت حكاياها وأساطيرها القديمة التي كانت ترويها لي في العشيّات: كهوف نائية مهجورة خلف مدائن الإنسان، نحتت في الصخر، يعيش فيها بشر عافوا المدن. غادروا أجسادهم واكتفوا بالمنّ والسلوى يترل عليهم من ضمير الغيب. يعمّرون آلاف السنين، أرواحهم تغادر العالم متى شِيء لها، ثم تعود كخطف البصر [...] هؤلاء يا صغيري هم الأشخاص النورانيون "[2] (٢).

ينطق الصياد بلسان الراوي الذي يحكي قصة ظلمه وينتقد الواقع، وهو لا يتكيء على الافتتاحية الحكائية التقليدية، إنّما يقدّم قصّته على شكل حكاية تعكسُ مجتمعاً مأزوماً، مليئاً بالظلم، يتمرد فيه الراوي على السلطة الدينية ممثلةً بالجدة، إذ تجسّد الفكر الديني الذي حملته الجدة، وبثته للطفل بفكرة الخوف من الله ومن العقاب، حتى السؤال عن الله والنورانيين لم يكن مسموحاً، أو مقبولاً عندها، يُصدم الراوي منذ طفولته بوجود أمور محرّمة، وإله يُعاقِب، من دون أن يُفسَّر للراوي السبب، هذا الفكر الديني الذي نشأ عليه الطفل جعله صياداً قاتلاً للأرانب، والطيور، وظلم السلطة السياسية جعله قاتلاً لرجل كان يريد قتله من دون سبب. يواجه الراوي الرجل (النوراني) بحكاياه، يقول: "عندما عاود الشيخ قراءته مدثّراً بالصمت، انتابني الإحساس الإبليسي القديم، فصمّمت أن أحرج الشيخ بالحكايا: الجبال كما ترى يا جدي قاسية هناك، تطارد الأرانب والوعول والتعب يطاردك، وعندما

[1] - محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي**، ص١١٥.

[2] - من **مجموعة (الومض)**، ص٨.

توشك على الهلاك يفجؤك الصيد، لكن الريق يكون قد جفّ، واليد خانها التوازن، [...] تصوّرت بأني أشحت الصمت عنه إن لم تكن روحه قد غادرته. استهوتني الحكايا فتابعت: أنا صياد يا جدي من قديم الزمان. صدت الأرانب والوعول والخنازير، أطلقت رصاصي على الذئاب والثعالب والنمور [...] تابعت اعترافاتي: تحوّل الصيد هوساً. رسا في وهاد النفس. صار حياةً ومصيراً. المهمّ أن تقتل وينتثر الدم، الصياد لا يهمه إلا أن تشرق الشمس فوق مذابحه. ألم تجرّب القتل يا جدّي ولو لمرة واحدة؟ صدّقني ليس هناك أروع من منظر حيّ تُستلّ منه الروح وهو ينتفض فوق الأرض"[١]. لا يحضر الآخرون إلا في خلال حكايا الراوي، الحكي عنده يساوي الاعتراف بالحقائق، والصيد يساوي القتل، وهو صياد – قاتل من (قديم الزمان) وعبارة (قديم الزمان) توحي بأنه توارث الصيد – القتل عن مجتمع قاتل بدوره، يتابع اعترافاته: "بعد أن أشعلت لفافةً أخرى قررت إثارته بأن أبوح بالسرّ الذي حفظته لنفسي سنين طويلة: الأرنب الذي قتلته يا شيخي كان إنساناً. قتلته للتشفّي، و لم يحدث ذلك في بريّة إنّما في باحة مُحاطة بالأسلاك الشائكة. أكثر من ألف بشري شاهدوا عملية القتل. في يوم قائظ كنت سجيناً في قفص من الصفيح، وكان القفصُ محاطاً بمئات الصيادين، وقد تأهّبوا ببنادقهم المحشوّة ينتظرون الإشارة ليطلقوا في لحظة واحدة "[٢].

يعترف الصياد بأنه قَتَل إنساناً كان قد سجنه وحاول قتله. يتحول الإنسان إلى قاتل في مجتمع أَلِفَ القتل وحاول الجميع – الصيادون قتله، ولكنه سبقهم وقتل آمرهم ونجا، يتحول الصياد القاتل إلى حاقد على كل البشر، يقول: "الرصاصات كلها أفرغتها في جسده. كان بإمكاني أن أقتلَ جميع البشر بلا رحمة.

جميع البشر بلا استثناء. أجل جميع البشر .أتفهم؟

أرهقني الاعتراف وأنا أتملّى هذا الشيخ الصامت [...] لكنني كتمت صرختي وقلت: لا تملّ فأنا وحيد تعس أمضّني التعب والصيد والبحث عن يقين، لهذا أروي لكَ "[٣]. ثم يحكي الصياد الحكايات للشيخ حكاية انتحار أمه بعد سماعها خبر مقتله، وحكاية أب اغتصب ابنته، ثم اغتصبها بعض أهل قريته، يعيش الراوي وحيداً في مجتمعه، وكان الآخرون ضده.

---

١ – **مجموعة الومض**، قصة (الصيد وحكايا البشر)، ص٩ – ١٠.

٢ – **قصة (الصيد وحكايا البشر)**، ص١٢.

٣ – **القصة ذاتها**، ص١٤ – ص١٥.

يحدّد الراوي هدفه من حكي الحكايات للشيخ وهو البحث عن يقين، إنه يسرد حقائق واقعه، يفضح عيوب مجتمعه الذي حوله إلى قاتل، ورأى فيه انهيار القيم والمبادىء والأخلاق، وانتشار الفساد، والعهر، والقهر، وسيطرة القوي، وتسلطه على الضعيف، وافتقاد البراءة والعلاقات الإنسانية بين الناس، كل ذلك جعل الراوي قلقاً لا يقين لديه بشيء. إنه يبحث عن الحقيقة في مجتمعه، وفي الكون. كما يبحث عن حقيقة الإنسان؛ أين يخطىء؟ ومتى يكون على صواب؟ هل يستطيع أن يكون إنساناً في مجتمع فقد إنسانيته؟ ربما هذا ما يفسّر صمت الشيخ ولعلّه يهرب من الواقع نحو(زمان قديم) لا يُحدّد، ربما يبحث عن بديل لواقع يستمع فيه إلى (حكايا الناس) ولا يملك أمامها إلا الصمت، فما عساه يقول أمام حكايات ظلم الإنسان، وألمه، وبؤسه، وعجزه، وبحثه المحموم عن اليقين الذي لا يصل إليه. فهو ينهي حكاياته أمام الشيخ بقوله: "نهضت واقفاً والنفس ترنم: أيها اللاشيء العظيم تَوارَ في صمتك الدهري فأنا راحلٌ. رميتُ طرائدي وعدّة صيدي قرب بندقيتي. ورحتُ أغذ السير وحيداً فوق دروب الأرض، مترنحاً بين الظلمة والنور ورياح اليقين المزعزعة "[1](٣).

يعفو النورانيّ، ويصمت أمام حكايا البشر التي تنضح بالقهر، نوراني العصر الحديث لا يساعد الراوي، ولا يقدّم له حلاً، وقد اعتاد سماع حكايا البشر عن الظلم، والألم، والبؤس، وبصمت النوراني يغيّب الراوي العدلَ تماماً عن مجتمعه الذي اعتاد القتل وتوارثه جيلاً بعد جيل؛ فالراوي ورث الصيد — القتل عن أبيه وربّما يعبّر الراوي من خلال قوله (أيها اللاشيء العظيم توار في صمتك الدهري) عن مفارقة بين (اللاشيء) و(العظيم)، فكيف يكون اللاشيء عظيماً، وكل طرف من طرفي المفارقة يلغي الآخر، ويتنافى وجوده معه، فاللاشيء لا يوصف بالعظيم، والعظيم لا يكون صفه لـ (اللاشيء)، ولأنه (لا شيء) فإنه يتوارى في صمته، ويغوص في (جبّ نورانيته) عند الراوي، ولأنه عظيم فهو دهري عند الجدّة، وهكذا. نكون أمام موقفين متناقضين، ينبعثان عن رؤيتين مختلفتين للمقدسات والمحرمات والأمور الغيبيّة: رؤية تقليدية تمثّلها الجدّة، تتلقى الفكر الديني وتبثّه، من دون أن تفهم جوهره وحقيقته، ترفض حوار الآخر، وتجترُّ أقوال سلفها من دون تفكير. في مقابل رؤية منفتحة على الآخر، يمثّلها الراوي، الذي يحاول الفهم والوصول إلى الحقيقة، يحاور الآخر، وعندما لا يجد تفسيراً لما يجري أمامه، لا يقتنعُ بما تراه جدّته مقدساً، يتمرّد، وتظلُّ رياح يقينه مزعزعة. لذلك نراه بعد الانتهاء من الحكي — الاعتراف يتخلى عن الصيد — القتل، ويقرر الرحيل عبر دروب الأرض وحيداً وتائهاً، لا شيءَ واضحٌ أمامه، ولا ثقة لديه بشيء، ينتهي إلى الضياع.

[1] - **القصة ذاتها**، ص٢٤.

تتقاطع قصة (الصيد وحكايا البشر) مع قصة (العكر) في أمور عدة هي:

- حضور فكرة الصيد والصياد.
- الجدُّ يحكي حكايات وخلدون يحكي ليفضح واقع مجتمعه.
- الجدّة تحكي حكايات لحفيدها الصياد، والصياد يحكي ليفضح واقع مجتمعه.
- خلدون يفقد جدّه.
- الصياد يفقد جدّته.
- يعيش خلدون وحيداً في البراري.
- يعيش الصياد وحيداً في البراري.
- خلدون: علاقة عدائية مع الآخرين (المجتمع).
- الصياد: علاقة عدائية مع الآخرين (المجتمع).

يدلُّ استمرار الحكي من الماضي إلى الحاضر على استمرار حكاية الظلم وتوارثها جيلاً بعد جيل، في مجتمع يحافظ على تسلطه، وقمعه، وقهره، وظلمه للفرد، ولا تتغيّر رؤية الراوي وهي رؤية سوداوية تؤكّد عبثيّة الحياة في المجتمع.

ومن أمثلة توظيف منطق الحكاية في قصصه، ما ورد في قصة (التموّجات) فقد عنون القسم الأخير بـ (الليلة الثانية بعد الألف)، يستلهم عنوانه من (ألف ليلة وليلة) ويتكيء على علاقة المرأة بالرجل في (ألف ليلة وليلة)، تتأسس الحكاية الأم (شهريار وشهرزاد) في (ألف ليلة وليلة) على إشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة، وتعكس علاقتهما مواجهة بين طبيعتين مختلفتين ومتناقضتين، إحداهما قاسية وحشية، فقد قتل شهريار ألف أنثى، وأخرى لطيفة عملت طوال حياتها لوقف القتل والدم. فيقدّم بناءً عكسياً لما كانت عليه شخصيتا شهرزاد وشهريار، المرأة في قصة (الليلة الثانية بعد الألف) مخادعة، تغوي (بشر الغزاوي) فيعجب بجمالها، وثقافتها، وتدعوه إلى شقتها، وهناك تبدأ باستجوابه لتعرف اسمه الحقيقي، ومن هم أصدقاؤه، وكيف يعملون، يقول الراوي:"تحت النشيج راح يتحدّث بارتعاش عن المرأة التي صعقته، وخلعت قلبه خلال ثلاثة لقاءات. في الليلة التي أسماها الليلة الواحدة بعد الألف والتي سيكون فيها أو لا يكون، اكتشف سرّ المرأة التي أغوته، ثمّ خذلته، وطردته من بيتها حتى الفجر وهي تسقيه وتذلّه وتستجوبه. كانت نصف عارية، لكنها تركت بينهما مسافة. رقصت له وغنّت [...] كانت تسأل وتسأل وتسأل وكأنها تمثّل دوراً في مسرحيّة دُرّبت عليها مراراً. تحت وهج تياراته المتموجة، غبّ الثمل وبعد أن تأبت عليه، تلفظ بكلمات نابية عن العهر والتمثيل

والأدوار القذرة. واستشرت الإلهة فتحوّلت إلى ذئبة بصقت في وجهه ثم صرخت به: حقـير. نـذل. أنت لا تستحقّ أكثر من الركل. هيا اخرج من بيتي قبل الفضيحة"[١].

تستطيع المرأة استدراجه إلى قول ما تبحث عنه وهو اسمه الحقيقي (يعقوب شحادة) لا الحركـي (بشر الغزاوي) بوصفه مقاوماً قديماً، وهكذا يخدع الرجل، وتقتله السلطة التي تعمل المرأة جاسوسـة لديها. يقول الراوي: "عندما حطموا الباب ودخلوا عليهما، كانوا يرتدون السترات الخاكيـة وبـين قبضاتهم مسدسات الماغنوم. الطلقة الأولى حطمت زجاج نافذة الشرفة. الثانية مرت بين وجه غـيلان ووجه بشر الغزاوي فاصطدمت بإفريز الشرفة. [...] صرخ يعقوب شحادة الأعزل وكأنه يثب مـن فوق جسر، ثم هوى كشهاب ناري من الطابق الثامن"[٢]. مجتمع بشر هو استمرار لمجتمع (ألـف ليلـة وليلة) في ما يخصُّ السلطة السياسية، إذ إن سلطة المجتمع الذكوري كما تجلّت في مجتمع (ألـف ليلـة وليلة) سلطةٌ جنسية، تقوم على إرغام الأضعف (الأنثى) على المضاجعة، إرضـاءً للرغبـة الغريزيـة، وبالتالي تصبح مواقف السلطة كلها شاذة وعنيفة، تقوم على الإرغام والقتل. وهي سـلطة تكـرّس انقساماً حادّاً بين طبقتين في مجتمعها: السلطة ورموزها بامتيازاتها السلطوية، وأخرى تمثّل قاع المجتمـع وهي مضطهدة. وتقوم العلاقة الإنسانية بين الطبقتين وفقاً لثنائية ضديّة اجتماعية مكانية في آن واحـد (طبقة فوقية / طبقة دونية تحتية)، ويربط بين الطبقتين أجساد الطبقة التحتية الضعيفة التي لم تكن سوى وجبات شهية يلتهمها ممثلو الطبقة (الفوقية).

يقوم منطق (ألف ليلة وليلة) على مقولة: "احك لي حكايةً وإلا قتلتك"[٣] وعندما يتوقّف الحكي يكون الموت، ولم يكن أمام شهرزاد "إلا أن تتفنّن في ترتيب خرافات متتالية تصرف الملك عن قتلها، وتجعله أسير خرافتها، ذلك أن شهرزاد تعيش لأنها تستطيع أن تروي الحكايات"[٤]. جعلت (شـهرزاد) مـن حكي الحكايات معادلاً قوياً للحياة، ولم يكن معادلاً مساوياً لحياتها وحدها، إنما لحيوات بنات جنسها في مجتمعها.

أما منطق (الليلة الثانية بعد الألف) فيقوم على إغواء الرجل لكي يحكي ثم قتله، في الماضي امتلكـت شهرزاد في ألف ليلة وليلة (سلطة الحكي)، وقد حمتها من القتل فقد كانت "تأخذ شهريار على طبـق

---

١ – من **مجموعة (إغواء)**، ص١١١.

٢ – **القصة نفسها**، ص١١٢.

٣ – محمد عبد الرحمن يونس، **الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة**، ص١٢.

٤ – عبد الله إبراهيم، **السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي)**، ص٩٧.

من الخدر اللذيذ الناعم الحلو، ليحلّق في عوالم المرأة والأنوثة "[١] (٥). ولكن شهرزاد العصر الحديث تمتلك (حكي السلطة)، نقصد هنا، فعل السلطة بإمكانياتها كلها، تُقلب الأدوار في الليلة الثانية بعد الألف، المرأة تسأل والرجل يجيب، إلا أن الإجابة – الحكي لا يحميه من القتل.

فاقت شهرزاد الواقع الحاضر ذكاء جدتها شهرزاد، إذ كانت اللقاءات الثلاثة بينها، وبين الضحية (بشر) كافية لتجعله يحكي كل أسراره، وليتحول من مقاوم خاض معارك كثيرة إلى مخلوق ضعيف.

يقدّم الراوي بناءً عكسياً لبعض التفصيلات في الحكاية الأمّ، بين القصتين الحكاية – التاريخ (ألف ليلة وليلة)، والحكاية – الواقع (الليلة الثانية بعد الألف)، عاش (شهريار) ثلاث سنواتٍ من حياته، كان كل يوم فيها يستبدل بكراً ببكرٍ، في كلّ ليلة يقتلُ بكراً بعد اغتصابها، أما (شهرزاد) العصر الحديث فخلال ثلاثةِ لقاءات فقط مع ضحيتها أوقعت به، وقضت عليه، وكأن حفيدة (شهرزاد) الزمان الماضي تنتقم من (شهريار) الزمان الماضي، تتفوق على الرجل بلقاءات ثلاثة، في حين استباح (شهريار) الماضي بنات جنسها ثلاث سنوات.

ويضعنا الراوي أمام توظيف تقابلي عكسي في التحوّل الذي يصيب كلاً من (شهريار) و(بشر)؛ إذ كان هاجس (شهريار) الماضي اكتشاف الجسد الأنثوي، في كل ليلة يكتشف جسداً أنثوياً جديداً قسراً، ثم يقتله، لتنتهي كل يوم علاقته بالمرأة، وتتجدّد في اليوم التالي في عودة دموية وحشية إلى الحياة، إلى أن عرف (شهرزاد) لتكون فداءً لبنات جنسها، وتخلصهن من القتل، ويقوم جسر متين بين الذكورة ممثلةً بالملك (شهريار)، والأنوثة ممثلةً بـــ (شهرزاد)، المرأة الوحيدة التي دخلت إلى (جوانية شهريار، ليس بإرادتها فقط، إنما بإرادته أيضاً، فتتغيّر وجهة نظره تجاهها، ويتحوّل من قاتل مغتصب في عالم الرغبة الغريزية الطائشة والعمياء، إلى عاشق وحبيب، بعد أن أجّجت في نفسه رغبةً ذكورية خالية من الشذوذ والهوس، وجعلت ذكورته في حجمها الاعتيادي، وحيّزها الطبيعي، فتحوّل إلى حبّ الجسد الأنثوي، وعشقه، وتقديره. وهذا تحوّل إيجابي له في علاقته مع المرأة، وبالتالي مع سلطته ومملكته، أما تحوّل (بشر) فتحوّل سلبيٌّ، من مقاومٍ مدافع عن وطنه إلى ضعيف عاجز مسلوب الإرادة، لم تكن المرأة وحدها السبب في تحوّله، إنما كان التحوّل نتيجةً لإخفاقه في تحقيق مشروعه الوجودي، ومتابعة نضاله، حتى تحرير أرضه المسلوبة.

وتطالعنا في المقطع الأخير من القصة شخصية (بشر) ويحاكي الراوي – من خلاله – المجتمع اللبناني الذي نهضت فيه المقاومة، فيعرض تفصيلات تاريخها، وما أحاط بها من خيانة وغدر، ومحاربة

---

[١] – حسن حميد، **ألف ليلة وليلة (شهوة الكلام، شهوة الجسد)**، ص١٢٥.

بعض القيادات العربية لها، وتآمر القيادة السياسية في بلدها ضدها، في ظلّ تلك الأوضاع المأساوية عشق (بشر) المرأة التي أغوته، لكنها لم تكن إلا امتداداً لقمع مجتمعها، وخيانته، ودمويته، وتآمره ضده، وضد مقاومته، وليعكس الراوي بتحوّل (بشر) مجتمعاً ضعيفاً قلقاً تخدعه السلطة، وأتباعها بأساليب غير أخلاقية، ثم تقتل الذين يقفون ضدها بوحشية.

نلمس من خلال هذه القصة أن الراوي لا يستعير عجائبية حكايا (ألف ليلة وليلة) استعارةً مجانيةً، لأن الواقع الحاضر أكثر عجائبية، مما ابتكرته المخيلةُ الأدبية التي كتبت (ألف ليلة وليلة).

النتيجة:

- قدّمت قصص حيدر حيدر قراءةً واعيةً لجانب من التراث الحكائي، من أجل تجاوزه، وإنتاج الجديد، و لم تنطلق من مبدأ تقديس التراث.
- استطاع الراوي من خلال التقنيات التي اعتمدها في بناء شخصياته الحكائية، أن يعكس الأوضاع السياسية، والاجتماعية، والتاريخية السائدة في مجتمعاتها، وقد أظهرت تلك الأوضاع مجتمعةً سلبية واقعها، وعمّقت الإحساس بالمفارقة الساخرة في ذلك الواقع.
- تجاوز الراوي التقليدي، وأقام بنية قصصية حكائية، ترتكز على الحكايات، والسرد الحكائي حيناً، وتعتمد منطقاً حكائياً حيناً آخر، ولكنه لم يكرّر نسخاً قديمةً، إنّما غيّر، وعدّل، وأخذ ما يناسب واقعه القصصي للتعبير عن عجز الشخصية القصصية فيه عن تحقيق أحلامها، في ظل استمرار الظلم من الماضي حتى الحاضر.
- حقّق الراوي من خلال توظيفه تقنيات التراث الحكائي انزياحاً دلالياً ارتبط بأبعاد وجدانية وفكرية، وكشف رغبته بتثوير الواقع الحاضر ضد الظلم حيناً، وكشف رغبته في استعادة المجتمع العربي القوي المسيطر حيناً، وكشف هاجسه الدائم لإقامة علاقات الصفاء والسلام بين أبناء المجتمع الواحد الذي افتقدها في واقعه القصصي.
- امتدَّ الحكائي في الواقعي في مجتمعه القصصي، وتأكدت علاقة الماضي بالحاضر، ما وقع بما يقع، فهما متطابقان، من خلال السلطة السياسية، والدينية اللتين بدتا – في مجتمعه القصصي– بنية متجذرة، عميقة على مرّ التاريخ العربي.
- واجه الراوي التراث الحكائي، والواقع الحاضر بأسئلة جديدة، وجريئة، وبوعي جديد في محاولةٍ منه لفهم الذات العربية في علاقتها بماضيها وحاضرها، من خلال رؤية جديدة، أكدّت ضرورة تحطيم

الصورة النمطية التقليدية التي تحكمها هواجس صراعية، وإيديولوجية بهدف الإنتاج الإبـــداعي الأدبي الجديد، وذلك خدمة للإنسان العربي.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

القرآن الكريم

١. حيدر، حيدر، **الومض**، ط٣، دمشق: ورد للطباعة، ١٩٩٨ م.

٢. ....، **إغواء**، ط١، دمشق: ورد للطباعة، ٢٠٠٥ م.

المراجع:

١. إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي)**، الطبعـــة الأولى، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ م.

٢. الجابري، محمد عابد، **التراث والحداثة**، الطبعة الأولى، بيروت: مركـــز دراســـات الوحـــــدة العربيـــة، ١٩٩١م.

٣. جدعان، فهمي، **نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى**، الطبعة الأولى، عمَّـــان: دار الشروق، ١٩٨٥م.

٤. الجزار، محمد فكري، **العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي**، الطبعة الأولى، القـــاهرة: الهيئـــة المصـــرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٥. حميد، حسن، **ألف ليلة وليلة (شهوة الكلام، شهوة الجسد)**، الطبعة الأولـــى، اللاذقيـــة: دار ماجدة، ١٩٩٦م.

٦. زايد، علي عشري، **توظيف التراث في شعرنا المعاصر**، فصول، مج (١)، ع(١)، ١٩٨٠م.

٧. صقر، أحمد، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، الطبعة الأولى، الإســـكندرية: مركـــز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٨ م.

٨. العمري، أكرم، **التراث والمعاصرة**، (د. ط)، الدوحة: رئاسة المحاكم الشرعية والعلوم الدينية، ١٩٨٥ م.

٩. محمود، زكي نجيب، "**موقفنا من التراث** "، فصول، مج (١)، ع (١)، ١٩٨٠ م.



١٠. يقطين، سعيد، **الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)**، الطبعة الأولى، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧ م.

١١. يونس، محمد عبد الرحمن، **الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة**، الطبعة الأولى، بيروت ولندن: مؤسسة الانتشار العربي، ١٩٩٨ م.

المعاجم العربية:

١. ابن منظور، **لسان العرب**، (د.ط)، بيروت: دار صادر، (د.ت).